

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JULIA PARUCKER ARAUJO PENNA

**PERCEPÇÕES SOBRE O VAZIO NA OBRA DO CINEASTA ZEN, YASUJIRO OZU,
A PARTIR DO FILME PAI E FILHA (BANSUN, 1949).**

UFRJ/CFCH/ECO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JULIA PARUCKER ARAUJO PENNA

**PERCEPÇÕES SOBRE O VAZIO NA OBRA DO CINEASTA ZEN, YASUJIRO OZU,
A PARTIR DO FILME PAI E FILHA (BANSUN, 1949).**

**Rio de Janeiro
2009**

Julia Parucker Araujo Penna

**PERCEPÇÕES SOBRE O VAZIO NA OBRA DO CINEASTA ZEN, YASUJIRO OZU,
A PARTIR DO FILME PAI E FILHA (BANSHUN, 1949).**

Monografia submetida à Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
Radialismo

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

Rio de Janeiro
2009

P412 Penna, Julia Parucker Araujo.

Percepções sobre o vazio na obra do cineasta Zen, Yasuiro Ozu, a partir do filme Pai e Filha (Banshun, 1949) / Julia Parucker Araujo Penna. Rio de Janeiro, 2009.

84 f.: il.

Monografia (Graduação em Comunicação Social)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação.
2009.

Inclui video: 108 min

Orientador: Denilson Lopes Silva

1. Yasujiro Ozu. 2. Cinema Japonês
3. Espaços Vazios – Monografias.
Silva, Denilson Lopes (Orient.).
II. Universidade Federal do Rio
de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 791.43

Julia Parucker Araujo Penna

**PERCEPÇÕES SOBRE O VAZIO NA OBRA DO CINEASTA ZEN, YASUJIRO OZU,
A PARTIR DO FILME PAI E FILHA (BANSUN, 1949).**

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 6 de julho de 2009.

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva, ECO/UFRJ

Prof. Dr. André de Souza Parente, ECO/UFRJ

Prof. Dr^a Consuelo da Luz Lins, ECO/UFRJ

Prof^a Dr^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

Ao meu pai, o cara.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que de alguma forma, direta ou indireta, me ajudaram a concluir essa monografia. À minha mãe, meu pai, minha irmã, meus primos, tios e minha avó querida, pelo apoio e paciência, principalmente. Mas não poderia deixar de dizer obrigada ao Filipe, pelos conselhos e pelo amor, à Iris, pela sanidade, ao Denilson, pela confiança e bons conselhos, à Laura, pelas traduções e, se esqueci alguém, sintam-se agradecidos mesmo assim. Obrigada!!!

Se hoje é importante escrever sobre Ozu, não é por causa de uma moda passageira, nem mesmo porque se trata, com toda a evidência, de um grande cineasta injustamente esquecido, até agora, do panteão da cinefilia. Mas, em primeiro lugar, porque a obra de Ozu é daquelas cuja descoberta, mesmo tardia, nos obriga de certa forma a repensar o cinema

Alain Bergala

RESUMO

PENNA, Julia Parucker Araujo. **Percepções sobre o vazio na obra do cineasta Zen, Yasujiro Ozu, a partir do filme Pai e Filha (Banshun, 1949)**. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

Sistematização da análise dos planos vazios na obra do cineasta japonês, Yasujiro Ozu. A partir da definição de imagem-tempo e de seus signos, por Gilles Deleuze, procura-se embasar a descrição dos planos vazios de personagens nos filmes de Ozu. Eles são classificados em espaços vazios, paisagens e naturezas-mortas, objetos, que recebem grande importância na narrativa, chegando a durar 10 segundos na tela. Justamente essa presença não-humana e imotivada, propicia a busca por significados pelo espectador. São imagens que criam ambiguidades, deslocamentos e suspendem o fluxo de continuidade da narrativa. Para ilustrar a análise, utiliza-se o filme Pai e Filha (Banshun, 1949). Observa-se, nesse filme, a quantidade de planos vazios e analisa-se os que melhor ilustram as repetições e diferenças de composição e de função entre eles. Como, por exemplo, elipses temporais, além dos efeitos gerados por eles nas percepções do espectador, como espaços para a reflexão e interiorização das transformações na cena e para a liberação de suas emoções.

YASUJIRO OZU, CINEMA JAPONÊS, ESPAÇOS VAZIOS – MONOGRAFIAS.

ABSTRACT

PENNA, Julia Parucker Araujo. **Percepções sobre o vazio na obra do cineasta Zen, Yasujiro Ozu, a partir do filme Pai e Filha (Banshun, 1949).** Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

This project is about the systematization of the empty plans analysis in japanese filmmaker work, Zen, Yasujiro Ozu. From Gilles Deleuze's image-time definition and their symbols, there's a base to describe the empty plans of the characters in Ozu's movies. It's possible to classify them in empty spaces, sceneries and still-lives, objects, that have great importance in the story, lasting until 10 seconds on screen. That is just this non-human presence that provoke, in the audience, the search for meaning. There are images that create ambiguity, movement and stop the continuity flow of the story. To illustrate the work analysis, it's possible to use **Late Spring** (*Banshun*, 1949). We can observe, in this movie, a great amount of empty plans and we are able to analyze those plans which are the best examples of repetitions and differences of composition and functions among them, such as time ellipses, and the effects of these aspects in the audience understanding, like spaces for reflections, inside transformation on scene, and instruments of emotional release.

YASUJIRO OZU, JAPANESE CINEMA, EMPTY SPACES - MONOGRAPHY.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	YasujiroOzu	18
Figura 2	Paisagem com bandeira japonesa	34
Figura 3	Roupas no varal	34
Figura 4	Corredor vazio	34
Figura 5	Bule	37
Figura 6	Ideograma Mu	40
Figura 7	Olhares dos personagens	47
Figura 8	Primeiro plano da estação de trem de Kita-Kamakura	51
Figura 9	Segundo plano da estação de trem de Kita-Kamakura	51
Figura 10	Terceiro plano da estação de trem de Kita-Kamakura	51
Figura 11	Telhado do templo de Kita-Kamakura	51
Figura 12	Primeiro plano do jardim do templo	52
Figura 13	Segundo plano do jardim do templo	52
Figura 14	Terceiro plano do jardim do templo	52
Figura 15	Terceiro plano do templo em Kyoto	54
Figura 16	Sequência de Noriko entrando em casa – parte 1	55
Figura 17	Sequência de Noriko entrando em casa – parte 2	55
Figura 18	Sequência de Noriko entrando em casa – parte 3	55
Figura 19	Mar de Shichirigana a noite	57
Figura 20	Árvore	58
Figura 21	Expressão de Noriko antes do vaso	60
Figura 22	Vaso	60
Figura 23	Expressão de Noriko depois do vaso	60
Figura 24	Vaso no canto do cômodo	62
Figura 25	Símbolo do Yin e Yang	68

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Contexto do Trabalho	12
1.2	Objetivos	13
1.3	Justificativa da Relevância	14
1.4	Metodologia	16
1.5	Organização do Trabalho	16
2	SOBRE YASUJIRO OZU	18
2.1	Yasujiro Ozu	18
2.2	Ozu na História do Cinema Japonês	21
3	O CINEMA DAS IMAGENS SEM ESQUEMA	23
3.1	Deleuze e as Imagens	23
3.2	Ozu: O Inventor dos Opsignos e Sonsignos	26
3.3	Antídoto Contra o Caos: A Banalidade Cotidiana	28
3.4	Espaços Vazios e Naturezas Mortas	31
3.5	A Gramática de Yasujiro Ozu	41
3.5.1	Câmera Fixa e Princípio da Enunciação	41
3.5.2	Câmera Baixa	44
3.5.3	Sistema Espacial em 360º	45
4	PAI E FILHA	49
4.1	Sinopse	49
4.2	Espaços Vazios: Repetições e Defasagens	50
4.3	O Plano do Vaso	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
	Apêndice I: GLOSSÁRIO.....	75
	REFERÊNCIAS	78
	Anexo A: FILMOGRAFIA	82

1 INTRODUÇÃO

Aborda-se, nessa introdução, o contexto histórico do surgimento de uma nova imagem, diferente daquela produzida no *mainstream* americano, definida por Gilles Deleuze (1990) como Imagem-Tempo. Nesse sentido, identificamos sua presença nos planos vazios do cineasta japonês Yasujiro Ozu, a partir do filme **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949).

1.1 Contexto do Trabalho

Antes do surgimento da linguagem cinematográfica, a relação do espectador com a tela era como o palco teatral. Uma série de “quadros” registrados de um ponto fixo, como se estivesse na poltrona de um teatro. Aos poucos, a vontade de aperfeiçoar o modo de contar uma história foi criando as bases para o surgimento de estruturas narrativas. Estas permitiram ao realizador ampliar a relação do tempo e do espaço dentro e fora da tela.

Ou seja, na história e na cabeça do espectador. “Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto [...] e depois: acontece aquilo [...]. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer ‘enquanto isso’” (BERNARDET, 1980, p.33).

Muitos outros saltos foram dados pelos pesquisadores da imagem, mas *D.W. Griffith* consegue organizá-los nos filmes **Nascimento de uma Nação** (*The Birth of a Nation*, 1915) e **Intolerância** (*Intolerance*, 1916). A partir daí as evoluções de enquadramentos, movimentos de câmera e montagem foram na mesma direção: “Contar histórias e sem ferir a sacrossanta impressão de realidade [...]. Para isso, foi necessário desenvolver uma linguagem que passasse como que despercebida.” (BERNARDET, 1980, p. 41). O nome dado a ela foi narrativa clássica.

Ao longo do século XX, o cinema experimenta uma série de transformações inimagináveis para os irmãos *Lumière*¹, como o surgimento da cor e do som, entre as décadas de 1920 e 1940. Dessa forma, a narrativa clássica surge como linguagem que pretende representar a realidade. Utiliza, para isso, o encadeamento das ações seguindo a lógica de causa-efeito. (BERNARDET, 1980)

No final do século, após a segunda guerra mundial, surgem diversos movimentos cinematográficos no ocidente, que propõem uma nova relação entre as imagens, a realidade e a percepção do expectador. Gilles Deleuze (1990) classifica-a como imagem-tempo, opondo-a a imagem-movimento presente na narrativa clássica. Mais tarde denomina-se esse período de cinema moderno.

No oriente, entretanto, o japonês Yasujiro Ozu já produzia imagens em seus filmes com características comuns às da imagem-tempo. Inicialmente seu cinema ainda era muito influenciado pelos padrões ocidentais, mas ao longo de sua obra é possível perceber o surgimento de uma nova e única gramática cinematográfica: o estilo-Ozu.

O estilo de Ozu, portanto, é composto por diversos elementos estéticos sistematizados ao longo de sua obra. Como exemplo dos principais, é possível citar a utilização da câmera baixa e da lente normal 50 mm, a apresentação do espaço em 360°, as temáticas do cotidiano, os olhares que não se correspondem num diálogo e os planos vazios de personagens.

1.2 Objetivos

Os objetivos desse texto são, dessa forma, citar e comentar esses principais elementos de estilo criado por Yasujiro Ozu. O principal, sobretudo, é sistematizar a análise específica da utilização dos planos de espaços vazios e de naturezas-mortas no filme **Pai e**

¹ São considerados os inventores do cinema (BERNARDENT, p. 11).

Filha (Banshun, 1949). Nesse contexto, observar repetições e diferenças nas composições gráficas e nas funções que desempenham, classificar seus tipos e observar a presença de elementos do Zen nos planos e em sua obra como um todo. Além disso, discutir os efeitos gerados pela presença desses vazios dentro da narrativa e na abertura das percepções dos espectadores.

Para ilustrar o estudo, considera-se o filmes **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949), escolhido, numa vasta produção de 54 filmes, pois se encontra na fase de maturidade do cinema de Ozu, onde os elementos típicos de sua linguagem são largamente utilizados. Também, porque contém ótimos exemplos de funções comuns e elementos recorrentes e diferentes entre os espaços vazios e as naturezas-mortas.

1.3 Justificativa da Relevância

A relevância de se estudar o cinema de Yasujiro Ozu está na incessante busca por maior conhecimento e na tentativa de compreensão do funcionamento da percepção do espectador diante as imagens de um filme. Diferente de como acontece na grande maioria das narrativas, onde o inexorável encadeamento de ações impede a existência de qualquer espaço para a reflexão, em Ozu, a partir de histórias sem enredo, de situações e diálogos banais e de vazios inseridos ao longo do filme, o que acontece é uma infinidade de possibilidades de interpretações.

Esse não é o primeiro trabalho que atesta a importância de se estudar a gramática *sui generis* de Yasujiro Ozu. A partir de finais da década de 1960 e início da de 1970, época que seus filmes chegam ao ocidente, imediatamente surgem críticos como *Donald Richie*, *Paul Schrader* e *Noël Burch*, que escrevem diversos livros sobre suas obras. (NORNES, 2007; YOSHIMOTO, 2000).

Com a maior divulgação de seus filmes para o público ocidental, outros cineastas começam a ter acesso e a mostrar sua influência em seus próprios filmes. Ou ainda, em homenagens, como o documentário *Tokyo-Ga* (1985) de *Win Wenders*, que mostra a vida da Tóquio dos anos 80, vinte anos após a morte de Ozu, em relação a que aparecia em seus filmes.

O cinema, além de expressão artística e meio de comunicação, é um artifício poderoso na criação de valores e ideologias, além de um instrumento histórico de acesso a diferentes culturas e sociedades.

Nesse sentido, observa-se que os filmes de Ozu, além de documentarem uma época, seus costumes, hábitos, relações e práticas culturais da vida em família no Japão, também são uma alternativa, dentro do estudo da linguagem cinematográfica, ao cinema *mainstream* americano. Suas imagens vazias de personagens se relacionam com as outras imagens do filme e com a percepção do espectador de modo diferente ao experimentado na narrativa clássica.

Dessa forma, a importância desse trabalho é justificada em um contexto do estudo do cinema, de suas linguagens e de suas relações com o público. Ozu apresenta um olhar diferente sobre uma realidade. Não pretende representar *a* realidade, até porque esse é um conceito muito amplo e relativo, mas essa já é outra discussão.

Observa-se, também, que a produção de textos monográficos sobre esse cineasta e seus espaços vazios, na biblioteca da Escola de Comunicação da UFRJ, é praticamente nula. Algumas poucas apenas o citam como exemplo, e somente em uma tese de mestrado foi encontrada uma análise mais profunda, mas que abrange outros elementos do estilo-Ozu. Em nenhuma, até agora, foi encontrada uma sistematização da análise sobre os planos vazios de Ozu.

1.4 Metodologia

Procura-se embasar a definição dos espaços vazios e naturezas mortas dos filmes de Ozu a partir da teoria de Gilles Deleuze sobre a criação da imagem-tempo. Além desse livro, utiliza-se uma vasta bibliografia de alguns estudiosos e críticos nacionais e de muitos internacionais, como por exemplo, André Parente, Noël Burch, Donald Richie, Tadao Sato, Daisetz Teitaro Suzuki, Kristin Thompson, David Bordwell, Marvin Zeman, Kiju Yoshida, Shigueéhiko Hasumi, dentre outros.

No capítulo de análise de Pai e Filha, é feita, inicialmente, uma sinopse do filme. Em seguida, um panorama quantitativo da presença dos planos vazios, de espaços e de naturezas-mortas. Eles são divididos e analisados a partir das repetições e diferenças de funções e de elementos gráficos. Foram escolhidos, desse modo, os planos que melhor ilustram essas características. Num segundo momento, é feita uma análise mais profunda de um plano de natureza-morta em especial, o do vaso, suas relações com a personagem, com o espectador e suas possíveis interpretações.

1.5 Organização do Trabalho

Esta monografia, portanto, se estrutura da seguinte forma: Inicialmente, é apresentado um breve panorama da vida e da obra de Ozu, seguida por sua trajetória dentro da história do cinema japonês. No terceiro capítulo, utiliza-se o livro Imagem-Tempo, do filósofo Gilles Deleuze (1990), para apoiar a explanação do contexto de surgimento da imagem-tempo, com a crise das imagens-ação na pós-segunda guerra mundial. Bem como a vanguarda de Yasujiro Ozu em produzi-las e depois aperfeiçoar-se em sua utilização.

Também nessa parte, analisam-se os termos *Opsignos* e *Sonsignos*, que, segundo Deleuze, foram inventados pelo cineasta em questão. O capítulo segue com a apresentação do principal tema explorado por ele, a banalidade cotidiana, seguida da definição,

classificação, caracterização e localização, com exemplos, dos espaços vazios e naturezas mortas, além da citação e comentário dos outros principais elementos que compõe a gramática ozuniana.

Para melhor entendimento da teoria, esses planos vazios são observados e analisados no filme **Pai e Filha**, no capítulo quatro. Por fim, apresentam-se as reflexões finais sobre este trabalho, a filmografia do cineasta e um glossário com os termos estrangeiros usados ao longo do texto. Boa leitura!

2 SOBRE YASUJIRO OZU

Este capítulo faz uma introdução da biografia do cineasta e do contexto do cinema japonês. Primeiramente é apresentado Yasujiro Ozu e discorre-se sobre sua história de vida e sobre sua filmografia. Em seguida é feito um recorte da história do cinema japonês, desde sua origem até a época vivida por Ozu.

2.1 Yasujiro Ozu

Em 1903, nasce, em *Tóquio*, Yasujiro Ozu (Figura 1). Criado no distrito de *Fukugawa*, uma parte antiga da cidade, muda-se, aos dez anos, com a família para *Matsuzaka* por causa dos negócios de seu pai que era comerciante. Lá faz a escola primária e depois vai para *Uji-Yamada*, onde passa a morar num dormitório coletivo, longe da família, e segue os estudos na escola secundária. Sempre indiferente a ela, entretanto, mata as aulas para assistir Chaplin, Pearl White, Lillian Gish e William S. Heart. (YOSHIDA, 2003)



Figura 1 (SAN, s/d)

No ano de 1923, ele e a família voltam a viver em *Tóquio* e Ozu é apresentado por um parente a *Teihiro Tsutsumi*, então diretor da Companhia Cinematográfica *Shôchiku*, atual *Shôchiku Kabushiki-gasha*, onde ele trabalha até a morte. Inicialmente, aos 20 anos, como assistente de câmera, logo se torna assistente de direção, em 1926 (YOSHIDA, 2003).

Ao longo dos anos ele cria uma equipe fixa, pois sempre que possível, Ozu gosta de trabalhar com as mesmas pessoas. Assim, a maioria dos roteiros é escrita por *Kogo Noda*, muitas vezes em parceria com o próprio Ozu, além da fotografia de *Yuharu Atsuta*, que começou como assistente e que desde 1937 fotografou todos os filmes dele (YOSHIDA, 2003).

Os atores também se repetem, sendo *Chishu Ryu* e *Setsuko Hara* os grandes protagonistas de Ozu. Muitas vezes vivem os mesmos papéis, como pais e filhas. Os nomes não variam muito de um filme para o outro, como é o caso de *Noriko*, como se chama a filha de **Pai e Filha**, vivida por *Setsuko Hara* e também da nora do casal *Hirayama* em **Era uma vez em Tóquio**, na pele da mesma atriz. (RICHIE, 1974).

Segundo Yoshida (2003), Em 1927, o Japão conhece o seu primeiro filme de longa metragem, **A Espada da Penitência** (*Zange no Yaiba*, 1927). O primeiro dos 54 longas metragens de sua carreira, sendo apenas 24 falados. O cinema sonoro chega ao Japão em 1931, mas Ozu recusa-se a aderir ao som e somente em 1936 lança **Filho Único** (*Hitori Musuko*) seu primeiro filme falado:

Ozu foi o único a insistir no cinema mudo e, de início, nem cogitou mudar para o falado [...] o apego do diretor ao cinema mudo [...] era a manifestação de que pretendia prolongar a experiência tida quando deparou com o cinema pela primeira vez e voltar a ela sempre que necessário. (YOSHIDA, 2003, p.37)

O início de sua carreira, como todo o cinema japonês das décadas de 20 e 30, é bastante influenciado pelo cinema americano (BURCH, 1979). Essa influência se dá “não apenas nos aspectos técnicos, como fotografia e iluminação, mas também no enredo, nas *gags* e até na interpretação dos atores, inclusive seu gestual”, complementa Yoshida (2003, p.38).

Em dois anos, Ozu realiza 12 filmes, todos com temáticas cômicas, pastelões ou adaptações da literatura norte-americana. Metade desta produção se concentra no ano de 1929. Dentre eles, **Dias de Juventude** (*Wakaki hi*, 1929), com a participação de *Chishu*

Ryu como um estudante, e que, no ano seguinte, faz seu primeiro papel importante, em **Fui reprovado, mas...** (*Rakudai Shitakeredo*, 1930).

Nos filmes dessa década de 30, Ozu começa a abandonar algumas regras básicas da narrativa clássica, como os movimentos e os diversos ângulos da câmera, optando cada vez mais pela posição baixa e fixa da mesma. Nesse período, também, realiza o filme que marca a presença de dois elementos essenciais de seu estilo e que não deixam de aparecer a partir daí. **Mulher em Tóquio** (*Tokyo no Onna*, 1933) utiliza o *faux-raccord* de olhar em alguns diálogos e emprega os planos vazios de natureza-morta. (BURCH, 1979)

Antes de chegar à fase de maturidade, que se inicia em meados dos anos 30 e início dos 40², Ozu vê seu país mover-se para o nacionalismo, estruturar uma economia baseada na guerra e abraçar uma política de expansão militar. Em 1933 ele é convocado pelas tropas militares de reserva para treinamento com gás tóxico por um período de 15 dias. Quatro anos depois, com a deflagração da guerra Sino-Japonesa, Ozu é recrutado e enviado à China, retornando apenas em 1939. (ADRIANO, 1990).

A partir da década de 50, fase de ouro de sua carreira, com o lançamento de **Era uma vez em Tóquio** (*Tokyo Monogatari*, 1953), é possível perceber que os elementos característicos de seu cinema se encontram consolidados e amadurecidos, sendo usados de maneira sábia e precisa. “Lançado em 1953, por ocasião dos cinquenta anos do diretor, *Era uma vez em Tóquio* foi, todos concordam, o filme que alcançou a mais alta reputação dentre os 36 títulos do diretor até então preservados.” (YOSHIDA 2003, p.17).

Sua carreira, ainda, durou quase uma década com a produção de seu último filme **A Rotina tem seu Encanto** (*Sanma no aji*, 1962). Ozu faleceu no dia 12/12/1963, dia do seu aniversário de sessenta anos (ADRIANO, 1990; RICHIE, 1974).

² Esta é uma classificação baseada na opinião da maioria dos críticos da obra de Ozu, como D. Bordwell, P.Schrader e D.Richie. O crítico Noël Burch se distancia desta postura, creditando a maestria de Ozu quase que exclusivamente à sua primeira fase, a dos filmes mudos. Considera, portanto, que a época sonora corresponde ao engessamento e desgaste técnico [HORTELANO, 2006. Tradução nossa].

2.2 Ozu na História do Cinema Japonês

Inicialmente, chamado de “cinema *kabuki*”, o cinema japonês das origens não se diferencia muito da versão do teatro. A câmera era fixa e se localizava num ponto central do palco, referente ao ângulo de visão ideal ao espectador. A partir de 1908, após várias experiências, como filmes curtos retratando ruas conhecidas, danças de gueixas e cine jornais, o cinema ganha conotação comercial com o “pai do cinema japonês” (NOVIELLI, 2007, p.25), *Shozo Makino*. Com ele surge o gênero *jidaigeki*, dramas de época derivados do teatro, mas baseados numa narrativa de orientação popular.

Com o bloqueio, ao final da primeira guerra, atingindo as principais potências da Europa, como Alemanha, França e Itália, o Japão, para suprir a carência de filmes ocidentais, permite o livre afluxo dos filmes americanos, que segundo Novielli:

Além das novas técnicas e dos mais elevados padrões de narrativa cinematográfica alcançados pelo cinema mudo, ofereciam uma idéia de realismo ainda ignorado pelo primeiro cinema japonês. De fato, a forte dependência do passado que tanto os dramas de época (*jidaigeki*) derivados do *kabuki* como os melodramas em ambiente contemporâneo (*gendai geki*) do *shinpa* apresentavam tornava distantes e improváveis as raras problemáticas exploradas (NOVIELLI, 2007, p.28).

Apesar da oposição dos *benshi* e da indústria cinematográfica em geral, cresce nos jovens autores uma insatisfação com os códigos cinematográficos então utilizados. Alguns autores começam uma política de renovação do cinema, como *Norimasa Kaeryama*, um dos fundadores da *Film Record*, primeira revista que considera o cinema mais que um artifício técnico, e sim uma expressão artística (NOVIELLI, 2007).

Ele escreve, também, vários manifestos com o objetivo de divulgar uma linguagem cinematográfica independente dos códigos do teatro, e mais amadurecida. Diversos gêneros nascem com a evolução e autonomia da linguagem das telas, como os *gendai geki*, a *shinkankakuha*, os filmes *keiki ega* e muitos outros (NOVIELLI, 2007).

Como observa Novielli (2007, p.31) “nascido [o cinema] de uma base preexistente de códigos e modos de representação próprios do teatro e da narrativa tradicional, começava a apropriar-se deles e a constituir-se como arte autônoma e freqüentemente em posição privilegiada”. Nesse contexto, o cenário de crise econômica, deflagrado no final dos anos 30 em virtude da segunda guerra que se iniciava, gerou um sentimento de ansiedade e temor de desemprego disseminado entre a burguesia.

Nesse período surge o *shoshimingeki*, subgênero derivado dos *gendaigeki*, que representam dramas sobre a pequena burguesia urbana. Estas obras atingem grande sucesso, de público e da censura, pois abordam temas do ideário familiar, “entendida a família como a microcélula do amplo projeto governamental” (NOVIELLI, 2007, p.83). É nesse gênero que o cineasta Yasujiro Ozu se especializa, retratando a vida cotidiana das famílias de classe-média japonesas.

3 O CINEMA DAS IMAGENS SEM ESQUEMA

Este capítulo aborda a definição de imagem-tempo, segundo o filósofo Gilles Deleuze, associada à obra do cineasta Yasujiro Ozu. Em seguida, aprofundam-se dois aspectos das imagens, que, segundo Deleuze, foram criados por Ozu: são os *opsignos* e os *sonsignos*. Posteriormente, observam-se as principais características de dois elementos essenciais de seu cinema, a banalidade cotidiana como tema e os espaços vazios e naturezas mortas. Por fim, citaremos, com exemplos, outros elementos fundamentais à sua gramática, que o tornam um cineasta *sui generis*.

3.1 Deleuze e as Imagens

Após a segunda guerra mundial, o esquema de imagens-ação produzidas no cinema americano, e copiadas por todo o mundo, entra em crise. Movimentos como o Neo-realismo, a *Nouvelle Vague*, os cinemas diretos e os cinemas novos, como o do Brasil, começam a produzir, não só filmes com conteúdo social, mas também imagens que abrem a percepção do espectador e o próprio conceito de cinema como representação da realidade.

No Japão, Ozu já começa, desde a década de 30, a fazer filmes com imagens “errantes”, aquelas que fogem do esquematismo do cinema clássico. Mas é no pós-guerra que ele aprimora sua técnica e sistematiza o uso de elementos que desconstróem as regras da narrativa clássica, como nenhum outro cineasta o fez, chegando ao ápice de sua carreira com o reconhecimento no Japão e na década de 60, infelizmente após a sua morte, também no ocidente, recebendo muitos prêmios por seus filmes.

Cada um dos cineastas desses movimentos, considerados modernos, possui características próprias ao seu estilo, mas todos têm em comum o fato de buscarem uma nova imagem, sublime, desconectada de esquemas rígidos e motores das ações dos

personagens. No neo-realismo, por exemplo, segundo Bazin (apud DELEUZE, 1990, p. 9) “O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado.”.

Difunde-se no cinema moderno uma nova imagem, definida por Gilles Deleuze (1990) como Imagem-tempo. Ela se diferencia da Imagem-movimento, reinante na narrativa clássica, por diversos aspectos.

Não prolonga a reação dos personagens em ações, não descreve uma ação, tampouco é induzida por uma, não traz informação à narrativa e possibilita novas relações do público com a obra cinematográfica - devido ao afrouxamento dos esquemas sensório-motores, a percepção do espectador se desliga da ação, das imagens baseadas na lógica de causa-efeito, e se aproxima do pensamento, dos processos mentais da memória e de seu imaginário – dentre outros. (BURCH, 1979; DELEUZE, 1990)

Todos eles apresentam características da crise da imagem-movimento, entretanto, não definem a Imagem-tempo. O fundamental para sua significação são os conceitos de situações óticas e sonoras puras. Segundo Deleuze:

Ela [situação ótica e sonora pura] permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. [...] Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, e que [sic] portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. (DELEUZE, 1990 p. 29). Mas se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáforas, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou mal... (Bergson apud DELEUZE, 1990 p.31).

São situações que surgem, também no cinema de Ozu, na banalidade cotidiana, como podemos observar na descrição da sequência do filme **Umberto D**, de De Sica, feita por Bazin e comentada por Deleuze:

A jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d’água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é

como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. (Deleuze, 1990, p.10)

Percebe-se, a partir deste trecho, que as situações da imagem-tempo se transformam em descrições óticas com encadeamentos fracos, que acontecem num espaço qualquer, desconectado, esvaziado, como o espaço do cotidiano. Isso porque as situações comuns (como a empregada fitando sua barriga de grávida), quando submetidas a esquemas sensório-motores automáticos, são capazes, por contraste natural, de escapar desse esquematismo.

Revelam, assim, sua crueza e brutalidades, visuais e sonoras, que a tornam insuportáveis, devido a falta de preparo para recebê-la. (DELEUZE, 1990). Foge à expectativa do público deparar-se com uma imagem simples, sem drama, comum, e que por isso mesmo, escapa aos padrões de ação e reação.

Nesse sentido, é possível perceber que os objetos, no antigo realismo, apesar de possuírem uma realidade própria, têm sua funcionalidade subordinada à estrutura lógica da narrativa. No filme **O Falcão Maltês** (*The Maltese Falcon*, 1941), de *John Huston*, por exemplo, “a segunda escrivania existe para enfatizar Archer e posteriormente a responsabilidade de *Spade* em vingá-lo” (BORDWELL e THOPSON, 1976, p. 129). Sua existência no filme sempre será “justificada”, do ponto de vista da narrativa.

O espaço, por sua vez, é utilizado para apresentação de cenários importantes à narrativa, mas, de forma a não desviar a atenção do espectador quando se desvela a ação das personagens. “O espaço como *espaço* torna-se subordinado ao espaço como *local* de ação” (BORDWELL e THOPSON, 1976, p. 128).

Na Imagem-tempo, com situações óticas e sonoras, os meios e as coisas adquirem uma realidade material e autônoma própria, que se justificam na narrativa por sua própria existência, sem estar atado a ação de algum personagem. Não estão ali para desencadear

uma situação motora. Pelo contrário, os personagens e os espectadores devem ver e ouvir os espaços e os objetos, para que, dessa forma, surja uma ação presente no interior do plano, que liberta a percepção do espectador para significados diferentes daqueles atados aos esquematismos da ação-reação.

Os filmes de Ozu, nesse sentido, se caracterizam por apresentarem planos vazios de espaços e de objetos presentes no cotidiano dos personagens. Através de suas imagens de naturezas mortas, paisagens singelas e pálidas, de seus personagens que vivenciam o insignificante e o banal, Ozu extrai o intolerável, “a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade” (DELEUZE, 1990, p.30).

A imagem puramente ótica e sonora do cineasta desperta no personagem e no próprio espectador uma função de vidência, investida pelos sentidos, e não mais às reações atadas diretamente aos acontecimentos. Em Ozu não há intrigas, momentos decisivos ou acontecimentos especiais. Como observa Deleuze (1990, p.24) “em Ozu, tudo é comum ou banal, inclusive a morte e os mortos, que são objeto de um esquecimento natural”.

A ação está, justamente, no tempo que flui nos espaços vazios de personagem. Esse se defronta com situações para as quais ele não tem resposta ou ação, elas extrapolam suas capacidades motoras. As imagens, portanto, não trazem em si um significado determinado. Não provocam, da mesma forma, no público nem nos personagens uma reação esperada, pronta, motora, funcional. Os japoneses, assim, “acreditam que a memória e a imaginação devem sempre participar das percepções” (Hall 1966, apud BURCH 1979, p. 35).

3.2 Ozu: O Inventor dos Opsignos e Sonsignos

É importante citar também os signos que se encontram no interior dessa nova imagem, e que segundo Deleuze foram criados por Ozu: são os *opsignos* e os *sonsignos*. É possível

entender, a partir da ótica deleuziana, que a imagem possui varias dimensões, e que elas não param de crescer. Esse estudo elaborado indica que os criadores da imagem-tempo redescobriram o plano fixo, o movimento e sua relação com o tempo e com o espaço.

Não basta, entretanto, perturbar os esquemas sensório-motores. É preciso agregar à imagem ótica e sonora forças que extrapolam a consciência intelectual e social e impliquem uma profunda intuição vital. Justamente por não ter função narrativa, esses planos, muitas vezes, adquirem força dramática muito grande, como é o plano do vaso de **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949), analisado no capítulo quatro.

Não é uma imagem, considerada portanto como um índice, que possui a função de indicar uma ação na narrativa. Pelo contrário, sua função está no fato de não ter função narrativa. Estabelece-se, assim, uma relação de devaneios, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos, entre o personagem e a ação, que flutua na situação ótica (e sonora), e também entre a percepção do espectador e o filme.

Essas imagens, diversas e autônomas, podem ter dois pólos que sempre coexistem. São o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo e o físico e o mental. Eles existem, mas não se pode distingui-los, pois, como percebe Deleuze, quando temos acesso a uma imagem ótica e sonora pura:

Não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1990, p.16)

Os *opsignos* e os *sonsignos*, nesse sentido, que correspondem respectivamente ao ótico e ao sonoro das situações da imagens-tempo, possibilitam a comunicação entre os pólos e asseguram sua indiscernibilidade. O tempo torna-se sensível e visível a partir do *opsigno*, e o *sonsigno* torna-o sonoro (DELEUZE, 1990).

Essa imagem-tempo, portanto, é diferente da imagem-ação, pois as situações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas sim de um fenômeno

de imobilização e de vidência. Através de elementos como as ações do cotidiano, os espaços vazios, os planos fixos, as atuações “desdramatizadas”, a narrativa que não se conecta, há um acesso direto ao tempo em estado puro. (Deleuze, 1990)

3.3 Antídoto Contra o Caos: A Banalidade Cotidiana

Os temas dos filmes de Ozu se repetem constantemente e giram em torno da dissolução da família japonesa. São crises entre gerações, a vida do trabalhador assalariado, o processo de ocidentalização e o declínio da família tradicional, relacionamentos entre pais e filhos e a separação de parentes, por casamentos, viagens ou pela morte (RICHE, 1974).

Com poucas variações, inclusive da equipe, Ozu refina, ao longo de sua carreira, o olhar do caos do mundo através do caos na família. Nesse sentido, a separação e a solidão entre os parentes fazem parte de um processo natural de amadurecimento (PARENTE, 1998).

Chishu Ryu, nesse sentido, atuou em 51 dos 54 filmes do diretor, e em sua maioria exercia o papel de pai, da mesma forma como *Setsuko Hara*, atriz predominante em seus filmes como filha ou esposa. As histórias dos filmes de Ozu são sempre pretextos para mostrar as reações dos personagens aos acontecimentos e aos padrões criados por suas relações (RICHE, 1974).

No momento da escolha dos atores que interpretariam os seus filmes, Ozu se importava mais com aspectos físicos e morais do que com técnicas de atuação, e as personagens iam sendo delineadas a partir dos diálogos que tinham. Esses, sempre girando em torno de situações banais, nunca de assuntos precisos. (RICHE, 1974, DELEUZE, 1990). Segundo Ozu apud RICHE:

Que quero dizer com um personagem? Bem, numa palavra, humanismo. A obra que não transmite humanismo não tem valor. Trata-se do objetivo de

toda arte. No cinema, a emoção sem humanismo é defeituosa. Uma pessoa com expressão facial perfeita não está necessariamente capacitada a expressar humanismo. De fato, a expressão de emoção frequentemente prejudica a expressão de humanismo. Saber controlar a emoção e expressar o humanismo através desse controle: eis a tarefa de um diretor. (Ozu, 1953 apud RICHIE 1974, p.255, Tradução nossa)³.

Apesar de abordar assuntos aparentemente densos, como dramas familiares e conflitos entre gerações, Ozu opta pelo simples, pelo banal, pela desdramatização. As situações de seus filmes nunca são grandes acontecimentos dramáticos, ações elaboradas, nem os personagens heróicos, excepcionais ou com personalidades fortes. Pelo contrário, seu universo gira em torno do que se passa na vida cotidiana da família tradicional japonesa de classe média, como bem ilustra Parente, com uma citação do próprio Ozu, ao final:

Mas, ao contrário do cinema ocidental, Ozu rejeita os acontecimentos, as ações e os personagens notáveis: nele, tudo é ordinário, banal, cotidiano, repetitivo, mesmo as lágrimas e a morte são parte (sic) da vida ordinária e não emergem como tempo forte ou como acontecimentos extraordinários: ‘Eu quero dar às pessoas o sentimento da vida sem retratar os altos e os baixos dramáticos’. (PARENTE, 1998, p.19)

É um “anticinema” (YOSHIDA, 2003) dotado de humor e ironias sutis, como forma otimista de sobreviver ao caos mundano. Para muitos o cinema é um meio em que se pode inventar uma realidade e vivenciá-la durante certo tempo - a duração do filme.

Criando, assim, através da montagem “invisível”, das histórias dramáticas e de personagens heróicos, um mundo falsificado, derivado do caos que se encontra ele próprio. Ozu, segundo Yoshida, não se conformava com tal fato:

Ao espreitar a realidade deste mundo pelas lentes de sua câmera, Ozu reconheceu nele o caos. Os objetos, as pessoas ou os acontecimentos enquadrados na tela de cinema subtraem incessantemente de nosso olhar a liberdade de movimentos; elas sentenciam a morte das coisas vistas, que não passam de ficção, a nós ofertada como compensação. [...] Assim, em dado momento, ele ficou convicto de que, antes mesmo do processo de conversão da realidade em imagem pela câmera, o mundo em si já era caótico, fato que ultrapassava as possibilidades da expressão cinematográfica. (YOSHIDA, 2003, p.89)

³ “What do I mean by character? Well, in a word, humanness. If you don’t convey humanness, your work is worthless. This is the purpose of all art. In a film, emotion without humanness is a defect. A person who is perfect at facial expression is not necessarily able to express humanness. In fact, the expression of emotion often hinders the expression of humanness. Knowing how to control emotion and knowing how to express humanness with this control – that is the job of a director.” (RICHIE, 1974, p.255)

Rejeitando o engodo do cinema “que pretendia expressar o mundo como narrativa organizada” (YOSHIDA, 2003, p.129) Ozu propõe uma antinarrativa, buscando uma expressão com núcleos dramáticos esvaziados, desprovida de narrativa, mas sem ignorá-la por completo. Ao contrário, fragmentou-a em diversos blocos de narrativa com situações cotidianas, aparentemente desconexas e vagas, sem uma unidade.

Essa, talvez seja adquirida através dos planos vazios inseridos entre essas sequências. Mas não é uma unidade narrativa e sim um espaço para a criação de sentido. Seus filmes propõem mais uma colagem de episódios e situações abertas do que uma narrativa unívoca, como ilustra Yoshida:

Ao colar fragmentos de película originalmente em estado caótico, Ozu não entrelaçava a narrativa na forma de enredo: ao montar os episódios de modo sempre ambíguo, esperava que mediante os planos ociosos inseridos na montagem ocorressem deslocamentos. (YOSHIDA, 2003, p. 133)

A desvalorização de grandes acontecimentos representa a noção de que a vida “não se constitui apenas de momentos especiais que podem alterar o universo” (ZEMAN, 1972, Vol I p.116). É preferível abolir o enredo e as grandes histórias e dramas e mostrar as pequenas coisas que acontecem no cotidiano. “A mãe ouvindo alegremente o rádio em *Flor do Equinócio*, o avô saindo sorrateiramente da casa enquanto brinca de esconde-esconde em *Fim de Verão* [...] eis a matéria prima de Ozu.” (idem ibidem).

Segundo Richie:

Uma vida singularmente carente dos dramáticos altos e baixos encontrados numa sociedade menos agudamente controlada. Isto não implica, entretanto, que essa vida tradicional seja menos afetada pelas verdades humanas universais; ao contrário, nascimento, amor, casamento, companheirismo, solidão, morte, tudo ganha contornos particularmente amplos numa sociedade tradicional, já que tantas outras coisas estão excluídas. (RICHIE, 1974, p.6. Tradução nossa)⁴

⁴ “It is a life singularly lacking in the more dramatic heights and depths found in a society less conspicuously restrained. This does not imply, however, that such a traditional life is less affected by the universal human verities; on the contrary, birth, love, marriage, companionship, loneliness, death, all loom particularly large in a traditional society because so much else is ruled out” (RICHIE, 1974, p.6)

Repetindo as palavras do próprio Ozu, “filmes com enredos óbvios me chateiam agora. Naturalmente, um filme deve ter algum tipo de estrutura, mas sinto que se contiver muito drama não será um bom filme” (Richie, 1959 apud ZEMAN, 1972, p.116). Assim são os filmes de Ozu, considerado pelos japoneses como “o mais tradicional dos diretores japonese”⁵ (RICHIE, 1974, p.189, Tradução nossa).

Eles próprios acreditavam que, por suas histórias serem muito típicas, interessavam apenas aos que compartilhavam desse mesmo universo oriental. Nesse contexto, os filmes de Ozu foram abertamente exibidos nos Estados Unidos e na Europa apenas em 1963, ano de sua morte (NORNES, 2007).

3.4 Espaços Vazios e Naturezas Mortas

Uma das características do cineasta Yasujiro Ozu, presente em grande parte de sua obra, é a preocupação com a composição e com a harmonia. O espaço, a partir de seus filmes de meados dos anos 30, passa a ser visto como um elemento distinto da narrativa, autônomo, onde o papel das configurações gráficas torna-se estrutural e valorizado para a manutenção da harmonia (BORDWELL e THOMPSON, 1976)

Segundo Kristin Thompson e David Bordwell, em muitos cortes o único fator determinante é o arranjo pictórico, o que, para eles, pode ser chamado de *raccord* gráfico. Nos filmes iniciais de Ozu essa transição de planos com a continuidade gráfica ainda estava ligada à narrativa.

“Em *Capricho Passageiro*, por exemplo, obtêm-se duas transições por um corte direto de um plano do pai, na calçada, sacudindo seu sobretudo, para outro dele sacudindo e pendurando-o em casa” (BORDWELL e THOMPSON, 1976, p. 147). Já na fase mais

⁵ “The most tradicional of Japanese directors” (RICHIE, 1974, p. 189).

madura do cineasta, além de radicalizar esse artifício, ele torna-se “divorciado do significado preciso da narrativa” (idem, ibidem).

A composição do plano, portanto, é milimetricamente pensada, vista e revista pelo próprio Ozu, que às vezes leva alguns minutos para arrumar uma almofada, mexendo-a alguns centímetros para o lado e para o outro até ficar satisfeito. (SATO, 1978). Faz isso também com a movimentação dos atores, como relata *Chishu Ryu* a respeito do filme

Relato de um Proprietário (*Nagaya Chinshiroku*, 1947):

Ozu preocupa-se bastante com a composição e com a forma de cada cena. A interpretação tem, portanto, que estar de acordo com a composição [...] o cartomante ou quiromante que eu encarnava devia desenhar com um pincel as linhas da mão. Quando o pincel tocou o papel, comecei a baixar a cabeça. Mas Ozu me disse para não mexer a cabeça, o que era muito difícil. Mas eu percebia o que ele queria: se eu tivesse mexido a cabeça teria arruinado a unidade da composição. Por isso é que Ozu dá a seus atores instruções tão precisas (RYU, 1958, p. 162).

Toda essa forma “rígida”, entretanto, é apresentada de forma leve e natural. “Os espaços no cinema de Ozu parecem muito naturais à primeira vista, mas na verdade foram recriados pela sensibilidade artística peculiar do diretor.” (SATO, 1978, p.89). Esse estilo regular, ao contrário do que se pode associar a uma composição geometricamente harmonizada não é inorgânico, mecânico nem frio. Pelo contrário, “é algo embebido de calor, relaxamento e brandura”. (Idem, ibidem, p. 65)

Paralelamente à sua rigidez formal, Ozu desenvolveu o que Deleuze chama de planos de espaços vazios e de naturezas mortas. São planos vazios de acontecimentos e de personagens. Os primeiros são de paisagens, chaminés, faróis, espaços em interiores de casas ou em exteriores de estabelecimentos, como fábricas e restaurantes.

Já os segundos, caracterizam-se pela presença de objetos banais como chaleiras, cestas de frutas, lanternas japonesas ou vasos. O vazio, dessa forma, não é a imagem, preenchida com locais e objetos, e sim o “lugar de enunciação”, (BERGALA, 1980, p.107) a falta de

origem, o ponto de vista impreciso na narrativa, do espectador-contemplador, ou ainda do próprio Ozu.

A presença “viva” das coisas, seja de uma lanterna, uma bicicleta ou de uma montanha, “o estar aí das coisas” é causado pelo sentimento de anterioridade da enunciação, que é vazia, soberana e sem autor. O diretor de fotografia de Ozu, *Atsuta*, comenta como na verdade nunca existia um vazio pleno:

Ele [Ozu] sempre colocava pequenos objetos no centro do plano, uma garrafa de cerveja por exemplo. Tínhamos nos acostumado a preparar um monte de pequenos acessórios que poderiam agradar Ozu nesta ou naquela circunstância. Não colocar nada e deixar o espaço vazio era insuportável para a sua composição (BERGALA, 1980, p.107).

Ambos possuem a característica de não trazerem conteúdo diegético, não possuindo, assim, uma função narrativa. Como já observamos na descrição de imagem-tempo, nos filmes de Ozu, os objetos e os espaços vazios (de personagens) não estão diretamente relacionados a uma ação externa ao plano. Eles, pelo contrário, é que parecem estar externos à narrativa.

Esses planos provocam uma pausa, uma descontinuidade do fluxo de ações encadeadas pela lógica da causa-efeito, um espaço para que o tempo flua naturalmente. Esta é a ação que existe no interior do próprio plano. Um tempo de reflexão do espectador, de absorção das transformações ocorridas na cena, ou simplesmente o tempo que existe, independente da presença do personagem.

Os espaços vazios, nesse sentido, são planos de contemplação: da paisagem da aldeia com a bandeira japonesa (Figura 2) , em **Filho Único** (*Hitori Musuko*, 1936), do vento balançando as roupas do varal (Figura 3), em **Bom Dia** (*Ohayo*, 1959), dos corredores da casa (Figura 4), em **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949).

Inseridos no contexto da história, esses silêncios⁶ comprovam mais uma vez a autonomia do espaço nos filmes de Ozu, como ilustra a descrição de Parente:

Os espaços vazios de Ozu são autônomos e atestam um estado de pura contemplação, ao mesmo tempo [em] que são fortes injeções infinitesimais de a-temporalidade. Deleuze mostrou que os espaços vazios [...] se dividem em espaços ou paisagens vazias e naturezas mortas, assim como em Cézanne. Os espaços vazios são acontecimentos puramente óticos e sonoros num espaço vazio de acontecimento. (PARENTE, 1998, p. 24).

Os espaços não são apenas o cenário, onde se desenrola a ação. Eles, e também os objetos, adquirem grande ou até a mesma importância que os personagens. Como na letra de Antônio Cícero (apud LOPES, 2009, p.5), podemos interpretar a mensagem contida nas imagens de Ozu como: “as coisas não precisam de você”. Esses planos fazem parte de um movimento desantropocêntrico, presente nos filmes do cineasta.

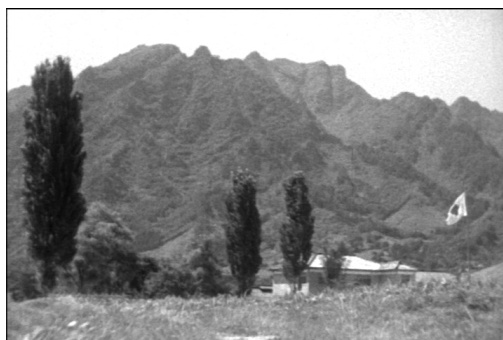


Figura 2 (FILHO, 1936)



Figura 3 (BOM, 1959)



Figura 4 (PAI, 1949)

Eles evitam, portanto, o excesso de melodrama, provocando momentos de distanciamento da identificação do espectador com a história do personagem, pois quebra

⁶ Silêncio foi uma forma de caracterizar a pausa na narrativa. Não quer dizer que não tenha som nesses planos.

o ritmo da narrativa. Mas ao mesmo tempo, a aproximação desse com a emoção que se desprende do personagem, após um plano vazio. A letra de Antônio Cícero sintetiza, ainda, um dos efeitos dessa imagem vazia, que é a diluição da consistência narrativa.

O homem, e seus dramas familiares, não são o centro do universo. Há espaço para outras existências, quebra-se a moldura centrada na figura humana. As coisas continuam existindo, o tempo passando, os objetos envelhecendo, as fábricas funcionando e o vento ventando. A ação no interior dos espaços vazios é o próprio tempo, que, ao passar, faz com que o personagem, e também o espectador, se dê conta do mundo a sua volta.

Segundo Deleuze:

Os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos. É preciso (sic) portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente. (DELEUZE, 1990, p.13).

Fazendo um contraponto com o esquema rígido das composições ozunianas, quando os espaços vazios surgem, os gestos e reações dos personagens aparecem quase que por contraste natural à dureza da forma. É como se essa rigidez existisse para ser desequilibrada. (RICHIE, 1974). A rigidez da composição, entretanto, deixa surgir momentos de distensão, humor e que, quando intercalados por planos vazios, extremamente emotivos, como comenta Sato:

[...] A simetria de direita-esquerda e a similaridade das figuras, base do estilo Ozu, quebram-se momentaneamente [...] Este desequilíbrio momentâneo de movimentos nada mais é que uma visão rápida da vida cotidiana. Mas dentro da ordem geométrica que prevalece, adquire admirável beleza, pela fluente vibração da vida que se faz sentir. [...] Deve-se levar em conta que esta imagem, repleta de humor, possui, em sua base, quase que de modo antinatural, o paradoxo do estilo geométrico rígido. (SATO, 1978, p. 65)

Outros dois aspectos importantes, e que corroboram para a diluição e descontinuidade da narrativa, são a indefinição do ponto de vista do olhar e a imobilidade do plano.

Quando as paisagens e os objetos aparecem, nunca fica muito claro quem é o sujeito do olhar.

Pode ser a visão do personagem, a partir de uma janela de trem ou de casa, por exemplo, o espectador-observador, ou como temos a impressão muitas vezes, os próprios espaços e objetos que observam a personagem. Essa ambigüidade causa um estranhamento de quem olha para o que é olhado, quebrando, assim, o ritmo contínuo da narrativa e inserindo ambigüidades no tempo.

Da mesma forma, a imobilidade do plano, elemento típico de Ozu, pois se assemelha à fotografia “num contexto onde o movimento assegura a continuidade diegética, informando-nos que o referente imaginário é um *mundo animado*” (BURCH, 1979, p.37). Desconstruindo, assim, a rígida gramática da narrativa clássica, da imagem-movimento, do encadeamento sistemático das ações.

Esses vazios servem menos a uma contextualização do local e das atividades dos personagens, ou seja, uma aparição “justificada” e mais a uma valorização das próprias paisagens, que podem ser contempladas, e a ambigüidades e deslocamentos que mais confundem o espectador momentaneamente do que o localizam.

Em alguns filmes, os planos vazios são utilizados como elipses espaços-temporais. No filme **Filho Único** (*Hitori Musuko*, 1936), por exemplo, mãe e filho vão visitar o antigo professor dele no restaurante onde ele trabalha. No momento que chegam o professor está lavando o rosto e pergunta “Há alguma toalha disponível?” (BORDWELL e THOMPSON, 1976, p.134).

Ozu corta para planos externos de uma vizinhança, de casas de operários, com roupas penduradas no varal. Por último, um plano da placa do restaurante balançando (plano semelhante ao que antecede a entrada da mãe e do filho ao restaurante). (Idem, Ibidem)

Em seguida, um plano do interior do restaurante, de utensílios de cozinha e garrafas, mas ainda sem os personagens. Só no quinto plano da sequência vemos as três pessoas novamente, que estão conversando em outra sala. Elas estão em outro espaço, o professor está com outra roupa e entendemos, portanto, que houve um deslocamento de espaço, no decorrer de um tempo, desde o último plano onde eles aparecem. (Idem, Ibidem).

Normalmente, esses espaços de transição não são totalmente estranhos à cena onde se delinea a ação. São locais próximos ou vizinhos à cena que será apresentada posteriormente. Nos filmes posteriores, de outra forma, os espaços não são facilmente percebidos como elipses espaços-temporais. Eles são mais ambíguos e, às vezes, só são percebidos como deslocamentos ao longo da narrativa. (Idem, Ibidem).

O correlato dos espaços vazios são as naturezas mortas (Ver Figura 5), chamadas assim por Donald Richie, *Pillow-shots* por Noël Burch e Estase, por Schrader (DELEUZE, 1990).



Figura 5 (BOM, 1959)

Compostas não por ausências, mas pela presença de objetos “que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes” (Idem ibidem, p. 27). Seu efeito, nos filmes de Ozu, se assemelha a dos espaços vazios ou paisagens, mas com a sutil distinção do princípio de composição, pois são espaços vazios com a presença de objetos.

Da mesma forma que os espaços, como já foi observado, os objetos também adquirem uma importância na narrativa similar a do próprio personagem. Mas não por sua

funcionalidade de objeto, e sim pela função visual, ótica, a sua localização no contexto da narrativa e a dilatação do tempo, presente no interior da sua própria existência.

Ao falar de vazio, uma das características do estilo Ozu, percebe-se que existem muitas outras em sua obra que podem associá-la a uma arte Zen. Elas estão presentes também em outras manifestações de arte japonesas, como a pintura, a cerimônia do chá (*cha-no yu*), a poesia *haiku*, os arranjos florais (*ikebana*), e o teatro *Nō*.

Para definir o Zen, não se pode considerá-lo uma religião, como a cultura popular a define. Para ele, não existe um Deus a ser adorado, cerimônias que devem ser cumpridas ou apenas um livro sagrado. Também não possui o entendimento de alma como algo imortal que está preso à matéria e que, depois, renasce em outro corpo. O Zen é livre de qualquer dogmatismo e incumbências religiosas. (JUNG e SUZUKI, 1991).

Ele também não pode ser considerado um sistema filosófico, nos termos em que comumente esses são compreendidos, apesar de conter grande parte das filosofias do oriente, como o xintoísmo e o budismo. Não possui, dessa forma, métodos baseados na lógica, na análise, doutrinas, ou ensinamentos intelectuais. O Zen também não é apenas uma prática de meditação.

“O Zen é a experiência individual, imediata e, portanto, inexprimível, que tem por intuito a iluminação interior” (SUZUKI, 1951 apud ZEMAN, 1972, p.112). O objeto fundamental do Zen é o alcance real da mente e da alma, um mergulho interno em sua própria natureza. É mais que uma meditação. “A disciplina do Zen consiste em abrir os olhos da mente para olhar a verdadeira razão da existência”. (JUNG e SUZUKI, 1991 p.40. Tradução nossa)⁷.

O Zen não pode ser definido como uma prática, uma religião, uma meditação ou uma série de regras. É, precisamente, o caminho para encontrar a harmonia entre o homem e a

⁷ “The discipline of Zen consists in opening the mental eye in order to look into the very reason of existence” (JUNG e SUZUKI, 1991, p. 40).

natureza. Segundo Hisamatsu (apud ZEMAN, 1972, p.112), existem sete qualidades Zens presentes nas artes japonesas, ou seja, características que precisam estar presentes numa obra de arte para ela ser considerada um trabalho Zen.

Em primeiro lugar a assimetria, imperfeição, espontaneidade; em segundo a simplicidade, a omissão de todo detalhe irrelevante. Em terceiro, a maturidade, a perspectiva serena da vida, seguida pela naturalidade, ausência de tensão nos acontecimentos. A quinta qualidade é o estado de latência, as infinitas possibilidades presentes na obra, “o paraíso infinito numa poça de água” (Idem, Ibidem, p.113).

A sexta qualidade é a informalidade, a ausência de um “grande tema” (Idem idibem). Segundo Hasumi (1962 apud ZEMAN 1972, p.113) “a arte descobre os aspectos do absoluto na vida cotidiana e dá a eles uma forma de expressão direta e sem intervenções”. Em sétimo, e último lugar, a característica da quietude, a harmonia plena de todos os elementos: as cores, as formas, os espaços, o tempo, o céu, a terra e o homem (ZEMAN, 1972).

Uma das bases estruturais do zen é o *Mu* (Figura 6), ou *śūnyatā*, que podem ser traduzidos como o “nada”, a qualidade do vazio, sem substância, desabitado, o não-ser. Na cultura oriental Zen, faz referência à negação, à vacuidade e ao espaço vazio entendidos como elementos positivos, pois, o budismo procura a liberação dos desejos pelo desprendimento do “eu”, do ego, do “ser” individual e busca a descoberta do “eu” na natureza, em harmonia e equilíbrio com ela.

Não se deve entender, contudo, que o cinema de Ozu, propõe uma busca de transcendência ou iluminação no sentido metafísico. Mas sim uma influência direta e material de princípios do Zen em seus filmes, presentes nas estruturas de composição das imagens, nas relações do tempo e do espaço, entre outras.



Figura 6 (SAN, 1938)

Esses conceitos, além disso, incluem o vazio como parte integral da forma, como o silêncio é na música. Ozu conduz desse modo, silêncios e vazios como ingredientes ativos, como é o caso dos espaços e das naturezas mortas. Eles estão relacionados à qualidade de latência do Zen, de permitir a expansão da percepção. Dessa forma, Merton cita:

O Zen não enriquece ninguém. Não há substância a ser encontrada. Os pássaros podem vir e voar no lugar onde se pensa que devam estar. Mas logo vão para outro lugar. Depois que se foram, o ‘nada’, o não-corpóreo que lá estava aparece repentinamente. Isso é Zen. Estava lá o tempo todo, mas as aves de rapina o deixaram escapar porque não era seu tipo de presa (Merton apud ZEMAN, 1972, p. 126).

. Da mesma forma que os pássaros são necessários para a percepção do que já está presente aqui, o não-corpóreo, o nada, o *mu*; os planos de naturezas-mortas são objetos inseridos em momentos da narrativa, que podem funcionar como uma reserva emocional. Possibilitam, através de sua existência, do tempo que se dilata em seu interior, a percepção das emoções do personagem e do próprio espectador, que já existiam, mas precisavam de um vazio, um hiato, para se libertarem.

3.5 A Gramática de Yasujiro Ozu

Muito já foi dito do estilo “típico do Sr. Ozu” (YOSHIDA, 2003, p.15) para se referir, tautologicamente, ao cinema do japonês Yasujiro Ozu. Além de ser vanguardista, num contexto japonês, na utilização de imagens óticas e sonoras puras (DELEUZE, 1990), ele se especializa em retratar a vida cotidiana da família japonesa. Com poucas variações de situações, retratando casamentos, mortes e viagens de trem, Ozu se define como um fabricante de *tofu*, que não pode fazer outra coisa, além de *tofu*:

Se sou fabricante de *tofu*, tudo o que posso fazer é *tofu* – é o que estou sempre dizendo. (...) Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma, e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas. (YOSHIDA, 2003, p.184)

O “*tofu*” de Ozu são as relações humanas no cotidiano. Utiliza, para isso, uma gramática cinematográfica muito particular. Outros cineastas já se utilizaram de planos vazios e naturezas mortas, do *faux raccord* de olhar e de direção, da câmera baixa e da lente normal de 50 mm. Mas nenhum deles utilizou-os juntos e por tanto tempo como o mestre Ozu. (BURCH, 1979). Segundo Parente:

Ele [Ozu] abandonou os procedimentos de ênfase e hipérbole – iluminação ligeiramente expressionista, fusão, ritmos e elipses marcados, movimentos de câmera, dramatização dos gestos – para adotar um princípio de naturalidade zen, o *wou chi*: um nada de nada, ou, em outras palavras, um nada especial que se refere a um estado de coisas expresso em sua naturalidade. (PARENTE, 1998, p. 20)

3.5.1 Câmera Fixa e Princípio da Enunciação

Quando começou a fazer filmes, em 1927, Ozu ainda era muito influenciado tanto pela literatura quanto pela linguagem cinematográfica dos Estados Unidos (BURCH, 1979). Em meados dos anos 30 começou a abandonar alguns recursos da narrativa clássica e a chegar mais perto do que posteriormente se tornou sua gramática cinematográfica. Um

desses elementos foi o movimento de câmera, que teve sua substituição pela posição fixa, como ilustra Burch:

Estes filmes [**Coral de Tóquio** (*Tokyo no Gassho*, 1931), **Eu nasci, mas...** (*Umarete wa Mitakeredo*, 1932) e **Capricho Passageiro** (*Dekigo-koro*, 1933)] serviram de experiência para as obras primas que vieram a seguir. Neles Ozu parece ir eliminando aos poucos uma certa insegurança na composição de planos. [...] É também nesses filmes que a posição sistematicamente baixa e frontal da câmera começa a aparecer. (BURCH, 1979, p. 31)

O que percebemos é uma gradativa parcimoniosidade na utilização desses movimentos, que aos poucos foram deixando de existir. Para assegurar a diluição da narrativa, a escolha da câmera fixa é compreendida “num contexto onde o movimento assegura continuidade diegética” (Idem, Ibidem, p. 37).

É um abandono dos padrões da linguagem clássica e de seu inexorável encadeamento de ações, e uma aproximação a um cinema da reflexão, da contemplação, classificado pelos ocidentais, acostumados aos códigos da geração de Griffith, como vago, hesitante, sem objetivo. (Idem ibidem)

Outra razão que pode ter influenciado o abandono dos movimentos de câmera foi a “de manter a lei da imutabilidade da composição dentro do plano” (SATO, 1978, p.66), sem deixá-la parecer restritiva, formal e sim natural e tranqüila. Ozu se preocupa muito com a composição e a simetria do plano, como já foi observado, e o movimento modifica esta harmonia, pois o início do plano fica diferente de seu final. Ele passa a substituir o movimento por planos fixos que decompõem a ação.

Ao invés de dar continuidade ao movimento de uma pessoa que se levanta, por exemplo, Ozu divide seu movimento em dois planos. “Se um personagem sentado se levanta, a câmera continua imóvel, enquadrando a parte baixa de seu corpo. No plano seguinte, fixo, à meia altura, no mesmo eixo, o mesmo personagem se levanta e entra no campo visual. (PARENTE, 1998, p.22)

A partir desse exemplo, é possível extrair a característica do “sistema-Ozu” (BERGALA, 1980, p.98) que influencia todas as suas escolhas, inclusive a câmera fixa. Há, no exemplo do homem que se levanta, uma repetição de gesto do personagem, o que cria uma impressão de congelamento e retrocesso do tempo, atestando “a anterioridade do filme sobre o seu conteúdo” (PARENTE, 1998, p.22).

Quando existe um *travelling* ou uma panorâmica⁸ acompanhando alguém, os espectadores têm a sensação de que a câmera está seguindo o personagem, e, dessa forma, subordinando sua velocidade e seu movimento a ele. Isso significa que essas figuras técnicas dão a ilusão de que o que está sendo filmado é anterior à filmagem. (BERGALA, 1980)

Contrariando o princípio do realismo clássico, a decupagem dos filmes de Ozu pode ser formulada a partir do princípio de que a enunciação, “o dispositivo fílmico utilizado” (PARENTE, 1998, p.21), precede o enunciado, ou seja, o que é filmado; tal são a força e a sistematização de suas escolhas. Ele consegue, mesmo assim, com seus dispositivos marcados, condicionando o narrado, que o espectador se envolva com o enunciado, sinta a presença das coisas, dos gestos e do decorrer do tempo, sem violência, de forma natural. (BERGALA, 1980)

A grandiosidade do cineasta, nesse sentido, consiste em criar filmes com uma enunciação, suas escolhas de filmagem, marcada e rigorosa, e, ao mesmo tempo, fazer crer, para quem assiste que está diante de uma enunciação da intervenção mínima, “da ‘janela aberta’ sobre o mundo da vida cotidiana” (BERGALA, 1980, p.98). Seus filmes têm êxito, e a maioria deles tem, quando conseguem a liberdade no domínio restrito das regras (SATO, 1978; BERGALA, 1980; PARENTE, 1998).

⁸ Movimento da câmera cinematográfica com um eixo fixo, onde ela se movimenta horizontalmente, verticalmente ou obliquamente. (PANORÂMICA s/d)

3.5.2 Câmera Baixa

Junto com a imobilidade da câmera apresenta-se a questão de sua (s) disposição (ções) perante o filmado. Ozu pode posicioná-la em *plongée*, contra *plongée*, pode usar a grua e fazer planos gerais, e, além disso, usar diferentes tipos de lentes, como a teleobjetiva ou a grande angular. Durante o início de sua carreira, muitos filmes se utilizaram desses elementos. Mas com o passar do tempo preferiu sistematizar a fotografia utilizando somente a lente normal 50 mm e a posição baixa da câmera, próximo à linha do *tatami*.

Muitos teóricos arriscam dizer que esta disposição se justifica por ser o ponto de vista de um japonês sentado no tatame, de um monge Zen que medita ou o de uma criança. Entretanto é fácil desfazer essa idéia neo-ocidental pelo princípio básico e arbitrário que define a maioria das escolhas de Ozu: o da enunciação que precede o enunciado. Logo é inútil tentar encontrar uma resposta que naturalize diegeticamente a posição baixa da câmera a não ser dizer que foi uma escolha “típica do Sr.Ozu” (YOSHIDA, 2003, p. 15).

Pode-se ilustrar, a partir do exemplo de **Eu nasci, mas...** (*Umarete wa mitakeredo*, 1932), como é frágil essa legitimação. Ozu filma o universo de crianças e de adultos do mesmo ponto de vista, o da câmera baixa. Quando filma os adultos tem-se a impressão de que é o ponto de vista de quem os olha, ou seja, as crianças. Mas quando essas são filmadas, o ponto de vista é o mesmo, o da câmera baixa (BERGALA, 1980). Prova de que esse recurso estilístico não tem a intenção de representar o olhar subjetivo de uma criança. Bergala complementa:

Elas [crianças] aparecem, portanto, na tela [...] filmadas *como adultos*, a partir de um ponto de vista arbitrário, impossível de ser naturalizado, que é simplesmente, embora nos pareça muito difícil admitir esse “simplesmente”, o ponto de vista de onde Ozu decidiu um dia que seria conveniente filmar o corpo humano. (BERGALA, 1980, p.100)

A câmera de Ozu é colocada à distância de aproximadamente 40, 50 cm do chão, e levemente inclinada para cima em “*contre-plongée*” (PARENTE, 1998, p.20). Godard uma

vez comentou que uma tomada em *travelling* é um comentário moral. De fato, qualquer posicionamento de câmera transmite uma postura frente ao que está sendo mostrado na tela. (RICHE, 1974)

A partir de uma entrevista de *Shinbi Iida* e *Akira Iwasaki*, em 1958, com Ozu, esse tenta explicar a ausência de movimentos principalmente devido à falta de recurso, pelo uso da câmera baixa. Mas *Iwasaki* não se convence que seja apenas uma questão técnica:

Iida – Você não faz sequer movimento de câmera?

Ozu – O motivo é que não temos um bom material. Filmo de muito baixo, e não tenho câmera capaz de se mover tão baixo. Aliás, não quero que o público perceba os movimentos de câmera. Quando os faço, quero que permaneçam imperceptíveis (...).

Iwasaki – Se tivesse meios para mover câmeras filmando de tão baixo, você faria? Não seria mais cômodo?

Ozu – Sem dúvida seria mais cômodo, mas é um meio artificial, não autêntico. [Iida e Iwasaki, 1958, p.157].

3.5.3 Sistema Espacial em 360°

O artifício da angulação do espaço da filmagem é considerado um dos mais radicais do “sistema-Ozu” (BERGALA, 1980, p.98). Ele recusa solenemente o princípio do espaço de 180° inventado por Hollywood, onde existe um eixo imaginário de ação, que coloca a câmera numa área semicircular, limitando o que é mostrado para o espectador.

A diferença de Ozu é que sua concepção de espaço abrange uma área de 360°, ou seja, ao invés do semicírculo, o ponto de vista da câmera inclui o círculo inteiro. Com isso, ele não está rompendo um padrão, mas sim criando seu próprio sistema espacial, alternativo ao estilo de continuidade existente.

Entretanto, Ozu tem alguns artifícios para não desorientar totalmente o espectador. Seu preferido, pois é o que mais utiliza, é chamado de “âncora espacial” (BORDWELL e THOMPSON, 1976, p.140), que consiste em manter sempre algum elemento comum aos planos, ou o membro de um personagem próximo em cena.

No filme **Ervas Flutuantes** (*Ukigusa*, 1959), por exemplo, um plano geral mostra um velho ator sentado à esquerda do quadro, com as pernas esticadas para a direita. Corta-se daí para três artistas jogando, em frente a uma janela aberta, e as pernas do velho ainda são visíveis, projetando-se no quadro pela direita.

Se não fosse pela perna, o espectador ficaria completamente perdido e demoraria muito mais tempo para identificar o local da ação. O que acontece nas cenas de Ozu é que apesar do espaço ser constante, ele é mudado a cada plano radicalmente, forçando a atenção do espectador, que deve reorientar-se frequentemente para não se perder.

Assim, de forma coerente com seu sistema, constrói o espaço cênico com repetições e variações sutis dentro dos limites estabelecidos por ele, que são de 360°, sendo os cortes feitos frequentemente em múltiplos de 90° (BORDWELL e THOMPSON, 1976).

Quando as personagens estão dialogando, entretanto, esses cortes provocam “saltos” no fluxo da narrativa, dando a impressão de que, ao invés de estarem uma de frente para a outra, como seria o usual em um diálogo, estão de lado ou uma olhando as costas da outra. Acostumou-se chamar esse artifício de *faux-raccord* de olhar, pois indica a “falsa” correspondência entre os olhares. Esse conceito é baseado na correspondência padrão do estilo da narrativa clássica de fluxo contínuo da narrativa. (BURCH, 1976; BERNARDET, 2000).

Apesar da quebra na continuidade e do estranhamento inicial, o espectador demora alguns segundos para entender o que de fato aconteceu. O próprio Ozu nos esclarece sobre sua escolha:

Entretanto essa gramática [olhares em correspondência, num diálogo] me parece muito explicativa e imposta. Por causa disso faço, sem titubear, *close-up* transpondo a linha que liga A e B. Assim, tanto A quanto B voltam-se para a esquerda. Por isso, não ocorre um cruzamento com os olhares dos espectadores. Mesmo assim, cria-se uma sensação de interlocução. Talvez somente eu no Japão use esse modo de filmar, e mesmo no mundo, talvez eu seja o único. Já faz

trinta anos que inventei esse modo de filmar. (Ozu, 1959 apud YOSHIDA, 2003, p. 126).

Uma das características de seus filmes que ajudam a deixar sutil essa confusão é a direção de olhares dos personagens. Ele sempre filma seus atores e atrizes de frente no momento da fala. Entretanto eles nunca olham diretamente para a objetiva do cineasta, os olhares estão sempre um pouco acima, à direita ou à esquerda, como se vissem o “vazio” (Ver Figura 7). Sato complementa:

Em Ozu, na mudança de cena em que as duas personagens dialogam, estão ambas, por princípio, quase de frente para a câmera, com o olhar imperceptivelmente dirigido para a direita ou para a esquerda da objetiva. A direção do olhar não respeita a teoria, segundo a qual, dirigindo A o olhar para a direita, B teria que fazê-lo para a esquerda; mas o faz com tal sutileza que o fato de estarem ambas as personagens viradas para a direita não denota falta de naturalidade. (SATO, 1978, p. 75)



Figura 7 (DIAS, 1960)

Não se podem afirmar as intenções originais de Ozu para seguir esses princípios. Por isso, uma possível interpretação para o uso do *faux-raccord* de olhar é para evitar que o diálogo seja visto como uma expressão de confronto ou conflito. Ele coloca, assim, os atores de forma a parecer que estão lado a lado ou de frente, mas um olhando as costas do outro. Sem oferecer para o público a imagem da desarmonia entre eles, “escolheu não o diálogo da defesa e da contestação, mas o da simpatia e aprovação mútuas.” (Idem *ibidem*).⁹

⁹ Ver mais em Nota nº 5 (DESSER, 1997, p.23).

Essa opção pode ser interpretada também como “parte de uma economia textual fundamental” (BURCH, 1979, p.34) presente em seu cinema. Para Burch, Ozu desafiou, com sua escolha, dois princípios básicos do modo de representação no ocidente:

Desafiou o princípio da *continuidade*, uma vez que o *faux raccord* de olhar produz um “salto” no fluxo da montagem, um momento de confusão no senso de orientação do espectador em relação ao espaço diegético [...]. Mais importante ainda, ao minar a verossimilhança nas situações face a face do campo-contracampo, Ozu desafiou o princípio da *inclusão do espectador na diegese* enquanto revezamento invisível, transparente, na comunhão de duas personagens (Idem *ibidem*).

Pode-se compreender, a partir de sua tese, que, de fato, a cada mudança de plano, num diálogo, o espectador, atônito, se dá conta de que está diante de um filme, e tem que readaptar seu olhar para a nova situação dos personagens. Dessa forma, sua inclusão no diálogo, como espectador-voyeur, invisível, fica debilitada.

Observa-se, portanto, o desdém de Ozu pelo *raccord* campo-contracampo, não como uma rebeldia, mas como uma questão de escolha. Isso fica claro, quando rebate seu montador *Yoshiyasu Hamamura*, que chama sua atenção para o “erro”:

Para encerrar a discussão que naturalmente se seguiu, Ozu resolveu experimentar os dois modos. Rodou uma seqüência com duas pessoas em campo-contracampo, como fazia normalmente, primeiro com *raccord* de olhar “errado”, e depois da maneira “certa”. Quando as duas seqüências montadas foram projetadas, consta que o único comentário de Ozu tenha sido: “não há diferença”. Hamamura não teve alternativa senão esquecer. (Idem, *Ibidem*)

4 PAI E FILHA

Este capítulo é dedicado à análise do vazio em **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949). Inicialmente é feita uma sinopse do filme seguida de um panorama da aparição de espaços vazios no filme. Observamos elementos recorrentes em algumas séries desses planos e analisamos suas funções. Posteriormente esse processo é refeito para as naturezas- mortas e para os espaços vazios que se diferenciam, tanto em sua composição quanto em sua função, dessas sequências. Ainda analisamos o plano do vaso, o melhor exemplo de objeto que serve como ponto de ignição das emoções em **Pai e Filha**, e suas diversas interpretações.

4.1 Sinopse

Como já foram observados, ao longo desta monografia, os filmes de Ozu não possuem histórias com dramas fortes, nem acontecimentos especiais. As situações se repetem constantemente e os filmes dialogam entre si, num movimento de completude. “Ozu encarava cada filme como a continuação ou uma reação ao precedente” (RICHIE, 1974, p.15. Tradução nossa)¹⁰. Por isso, falar da sinopse de **Pai e Filha**, filme que conquistou o quinto prêmio¹¹ de Ozu, pela revista *Kinema Jumbo*, é falar, também, um pouco de sua obra como um todo.

No caso de **Pai e Filha** a história se passa em *Kamakura*, cidade ao sul de Tóquio, onde Ozu morou com sua mãe desde 1952 até o fim da vida. Sua tumba está lá, no templo *Engaku-ji*, com a única inscrição em seu epitáfio do ideograma *Mu*, o “nada”, que na filosofia Zen Budista representa o “tudo”. (HORTELANO, 2006).

¹⁰ “Ozu came about partly because he saw each film as either a continuation of the preceding picture or a reaction to it” (RICHIE, 1974, p.15)

¹¹ Ozu foi o cineasta que recebeu mais prêmios como melhor filme do ano pela revista *Kinema Jumbo*. Ao todo foram seis: 1933 com **Eu nasci mas...** (*Umarete wa Mitakeredo*, 1932), 1934 com **Capricho Passageiro** (Dekigoro, 1933), 1935 com **Uma História de Ervas Flutuantes** (*Ukigusa Monogatari*, 1934), 1942 com **Os Irmãos da Família Toda** (*Toda-ke no Kyodai*, 1941), 1950 com **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949) e 1952 com **Também fomos felizes** (*Bakushu*, 1951). (JUMPO, s/d).

Nessa cidade, *Shukichi Somiya*, interpretado por *Chihsu Ryu*, vive um professor universitário que mora com sua filha *Noriko*, na pele da atriz *Setsuko Hara*. Ele é viúvo e por causa da guerra, a filha, com 27 anos, já ultrapassou a idade “aceita”, no Japão, para se casar.

A tia de *Noriko*, *Masa*, se preocupa com o futuro da sobrinha e convence *Somiya* com a idéia de casar *Noriko*. Essa, porém, não quer viver longe do pai, está feliz com ele e não pensa em se casar. *Masa* e *Somiya*, então, inventam uma história para *Noriko*, de que seu pai tem o desejo de se casar novamente, com a Sra *Miwa*, também viúva.

Dessa forma *Noriko* aceita o próprio casamento. É uma ação de amor do pai, pois mesmo sofrendo com a separação, ele acredita que não viverá por muitos anos e quer encaminhar a felicidade da filha.

4.2 Espaços Vazios: Repetições e Defasagens

O filme é composto por 37 planos de espaços vazios e paisagens. Nesses, estão presentes elementos de composição e funções comuns a algumas sequências. Por outro lado, percebe-se, também, a existência de planos que se diferenciam dessas séries, grafica e funcionalmente. Elegemos, para ilustrar a utilização do espaço vazio em **Pai e Filha**, os planos que melhor exemplificam essas características.

Desse modo, é possível notar que existem quatro sequências, com média de três planos em cada, que apesar de mostrarem espaços diferentes, possuem estruturas de composição e algumas funções similares.

A primeira dessas, a que abre **Pai e Filha**, possui três planos da estação de trem de *Kita-Kamakura* (Figuras 8, 9 e 10) e um quarto do telhado de um templo (Figura 11), que também pode ser considerado o primeiro da sequência seguinte. Nela observa-se que há

movimento, mesmo sendo composta por planos fixos. Ele advém da dinâmica do olhar do espectador, conduzido pelas linhas de força das imagens.



Figura 8 (PAI, 1949)



Figura 9 (IDEM, Ibidem)



Figura 10 (IDEM, Ibidem)



Figura 11 (IDEM, Ibidem)

Em ambas, percebem-se linhas diagonais, verticais e horizontais que se cruzam e possibilitam uma leitura circular. Da mesma forma, áreas mais iluminadas indicam o primeiro foco do olhar, que depois, segue pelas áreas na penumbra. Na Figura 8, por exemplo, as escadas, mesmo assimétricas e vazando para fora do quadro, e a placa, descentralizada, chamam a atenção do espectador por estarem na luz. Seu olhar, em seguida, é conduzido pelas retas do corrimão, das janelas, e do poste, retornando, no final, para as escadas novamente.

Essas linhas convergem para fora do quadro, seja no corrimão, no telhado ou nos cabos de força (da Figura 9). Dessa forma, criam uma continuidade de movimento de um plano a outro. Mesmo que Ozu não mostre um plano geral primeiramente, optando, por

deixar o espectador deslocado por alguns instantes, é possível notar que há sempre elementos comuns ou que fazem referência aos planos da mesma série.

Por causa dessas “âncoras espaciais” (BORDWELL E THOMPSON, 1976, p. 140), o expectador atento consegue se localizar rapidamente. Essa falta de direção é explicada pela apresentação do espaço expandido em 360°. Ele não se limita ao eixo de visão semicircular, mostrando diversos pontos de vista do mesmo local.

Observando as outras três sequências, similares a essa, é possível perceber que a estrutura gráfica que se repete é composta sempre de uma construção arquitetônica, seja uma estação de trem ou um templo, um jogo de linhas verticais, horizontais e diagonais que se cruzam; e elementos da natureza, pode ser o céu, as flores ou arbustos. Esses, acompanhados pelo movimento do vento que balança as folhas, dão fluidez e a sensação de decorrer do tempo. Essa é a ação que se passa no interior dos planos sem personagem.

Ela fica bem nítida na segunda sequência de planos vazios que obedece à essa estrutura de composição. Justamente no momento que é anunciado o início da cerimônia do chá, “o que parece ser o momento-chave da cena” (BORDWELL e THOPSON, 1976, p.139), há um corte para os três planos do jardim (Figuras 12, 13 e 14).



Figura 12 (PAI, 1949)

Figura 13 (IDEM, Ibidem)

Figura 14 (IDEM, Ibidem)

É interessante notar como aqui Ozu interrompe o fluxo da narrativa e dá menos importância a acontecimentos com personagens, enquanto valoriza os espaços vazios, “sem importância” para a compreensão da história. Ao mostrar um espaço vazio no

momento em que o espectador espera ver o início da cerimônia, Ozu frustra suas expectativas, suspendendo a continuidade diegética.

Apresenta, no lugar, um outro tempo, dinâmico, que flui em acontecimentos banais, que funciona como elemento “desantropocêntrico”, pois, mostra que, no mesmo momento que se realiza a cerimônia do chá, ou seja, a ação dos personagens, o sol brilha e o vento balança as folhas. Essa interrupção gera diversas dúvidas e desejos pela busca de significados pelo espectador.

Nesse sentido, os espaços vazios, percebidos em retrospecto pelo espectador, representam o deslocamento espaço-temporal dos personagens. Em outras palavras, eles funcionam como elipses temporais. Em todos os casos há um deslocamento dos personagens oculto nos espaços vazios, percebidos pelo espectador após suas aparições.

Na primeira sequência, após o plano do telhado, vemos a entrada de *Noriko* no templo. Antes disso, nos planos da estação, a presença de um trem é indicada pelo som do apito. O plano do telhado, dessa forma, funciona como elipse temporal do deslocamento dela da estação até o templo.

Nas outras três sequências isso se repete. O plano do jardim que surge após a cerimônia do chá (seria um quarto plano da segunda sequência) e, em seguida, o de um morro com árvores secas, indicam o deslocamento de *Noriko*, do templo até sua casa. Na terceira e na quarta, respectivamente, a viagem de pai e filha entre *Kamakura* e *Kyoto*, durante os planos do templo e, na volta para casa, de *Kyoto* à *Kamakura*, oculta pelo jardim Zen.

Nesse contexto, é importante observar essas outras duas sequências mais de perto. Elas aparecem no final do filme, ambas em *Kyoto*. A primeira é composta por três planos

cada vez mais aproximado de um templo e a outra é uma série de cinco planos do jardim japonês Zen¹².

Em todas elas, incluindo as duas primeiras, também é possível notar que o ponto de vista de quem olha os espaços vazios é sempre ambíguo, impreciso e incerto. Em alguns momentos essa parece ser a visão de algum personagem, como no terceiro plano do templo (Figura 15), pois há uma referência de janela e de telhado, indicando que o observador está dentro de algum lugar. Entretanto, não há nenhum esclarecimento em relação a essa suposição.



Figura 15 (PAI, 1949)

A ambigüidade gerada, propositalmente, pelas diversas possibilidades de interpretação, faz com que a narrativa pareça menos amarrada, pois o espectador é motivado a esperar cenas que ele não vê e a elaborar situações que nunca saberá se aconteceram ou não.

Esta é uma das funções comuns a esses planos. A partir do ponto de vista impreciso, do prolongamento do espaço e da própria inserção de vazios que suspendem a continuidade, gerar ambiguidades e deslocamentos, provocar a expectativa do público, propiciar diversas interpretações, abrir possibilidades e não deixar que a narrativa se envolva no encadeamento causal de ações e reações.

¹² Esse é um dos mais famosos jardins Zen do Japão: o *Rioan-ji* [HORTELANO, 2006, p.244].

Os espaços vazios criam um tempo, no meio das ações dos personagens, que servem para que o espectador perceba a existência de um outro espaço e tempo, também importantes à narrativa. Esses vazios estão presentes justamente para que sejam completados pelo olhar e pela percepção do espectador. Segundo Tarkovski, ao comentar o sistema de montagem de Eisenstein:

O “cinema de montagem” propõe ao público enigmas e quebra cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual. Cada um desses enigmas, porém, tem sua solução exata, palavra por palavra. Assim, creio que Eisenstein impede que as sensações do público sejam influenciadas por suas próprias reações àquilo que vê (TARKOVSKI, 2002, p.140).

Nem todas as ausências, contudo, são espaços inteiramente vazios ou com objetos, como a paisagem do jardim e o plano do vaso. Há o que Burch (1979) denomina de *semi-pillow-shot*, que significam *pillow-shots*, que não são completamente “puros”. Isso porque são a continuação de um plano que faz parte da diegese da história, contém personagens, e só depois, ou antes de sua entrada em cena é que se transformam em *pillow-shots*, em espaço vazio, num congelamento do próprio movimento. (BURCH, 1979).

Em **Pai e Filha** eles aparecem em quase todas as entradas e saídas dos personagens de algum cômodo da casa, ou de fora para dentro dela (Figuras 16, 17 e 18).



Figura 16 (PAI, 1949)

Figura 17 (IDEM, Ibidem)

Figura 18 (IDEM, Ibidem)

Ozu brinca com a percepção do espectador com humor, pois, o habitual, segundo as regras de montagem da narrativa clássica, é que o corte ocorra logo após a entrada da

personagem e em seguida venha o plano dela dentro da casa, mantendo o *raccord* de direção e a continuidade das ações.

Em **Pai e Filha**, esse prolongamento do espaço ajuda a manter frouxos, justamente, os encadeamentos causais da narrativa e gera um tempo que não existe apenas atrelado aos acontecimentos dos personagens, mas também, no próprio espaço.

Após analisar as características e as funções recorrentes em **Pai e Filha**, ilustradas nos planos acima, veremos os que se diferenciam, tanto na estrutura gráfica quanto em sua funcionalidade. Nesse sentido, cabe quantificar, que além dos 37 planos de espaços vazios, o filme contém 12 de naturezas-mortas, objetos, sejam eles placas, livros, relógios ou vasos.

Dessa forma, observamos a aparição de duas placas em momentos diferentes. Uma, na estrada, escrito *Drink Coca-Cola* e a outra, a de um restaurante que se chama *Balboa Tea and Coffe*. Apesar de parecer apenas uma coincidência, o fato ambas estarem escritas em inglês, podemos afirmar que não é. Justamente por Ozu ser um cineasta muito preocupado com a composição e a harmonia dos planos.

Eles indicam, portanto, de forma sutil, a ocidentalização dos gostos, hábitos de se vestir e do modo de vida japonês. É importante lembrar que o filme se passa em 1949, pós segunda guerra mundial, momento de aproximação dos estados unidos com o Japão.

Ozu, dessa forma, atualiza seus filmes com o contexto histórico, mostrando as placas em inglês, o vestuário dos personagens que em Tóquio preferem as saias e ternos ao invés dos tradicionais *kimonos*, usados em *Kamakura*. No gosto pelo beisebol, na citação de astros como Gary Cooper, entre outros, incluídos no cotidiano dos japoneses, de forma sutil, sem chamar muita atenção.

Posteriormente, o último plano de **Pai e Filha** é de um espaço vazio, sem personagens, do mar (Figura 19) da praia de *Shichirigana* a noite (HORTELANO, 2006). Ele aparece

também em outro momento do filme, mas além de estar de dia, ele adquire outra função, devido ao seu contexto narrativo ser distinto.

Após *Somiya* chegar em casa, vindo do casamento de *Noriko*, ele se senta, descasca uma maçã e há um corte para o plano do mar a noite. Esse plano suscita uma relação do movimento das ondas do mar com os ciclos da vida, o fluxo do tempo, e talvez, uma referência à morte de *Somiya*.

É uma imagem muito aberta, mas, inserida nesse momento, indica apenas que o pai realmente percebeu a perda da filha para outro homem, a separação dos dois e sua solidão.



Figura 19 (PAI, 1949)

De outro modo, quando vemos o plano do mar de dia, após o diálogo dos dois amigos sobre a localização de Tóquio, nenhuma das relações estabelecidas na imagem anterior podem ser repetidas. Assim, o sentido e as relações que podemos obter de uma imagem não são apenas dela, mas também, dos planos que estão inseridos antes e depois dela.

Por fim, analisa-se o plano da árvore (Figura 20), que surge após pai e filha assistirem a uma peça Nô. Ao longo da peça, *Noriko* vai mudando seu estado de humor e fica cada vez mais triste. Há um corte de um close de seu rosto, cabisbaixo, para a árvore, juntamente com o canto da peça que continua: “Toda a terra ficará iluminada, até as flores e árvores”.

O tempo presente nesse plano é similar ao percebido no primeiro plano da estação de *Kamakura* e nos do jardim do templo. Só que dessa vez a natureza balançada pelo vento

está em primeiro plano e o olhar do espectador é quase hipnotizado por esse balanço interminável e pelo canto ritualístico da peça .



Figura 20 (PAI, 1949)

É um novo espaço vazio, que funciona como síntese de todos os sentimentos experimentados por *Noriko* dentro da peça, similar ao mar a noite, que resgata todas as sensações de *Somiya*. Ela foi, nesse sentido, da raiva à tristeza, passando pelo ciúmes e pela decepção.

Nesse momento, por causa do interstício criado, apenas com a presença do tempo fluindo no balanço dos galhos, o espectador pode interiorizar todas essas mudanças. “O vazio é efetivamente o que permite o processo de interiorização e de transformação mediante o qual cada coisa realiza sua identidade e sua alteridade, e com isso alcança a totalidade”, segundo Cheng (1979 apud HORTELANO 2006, p.279. Tradução nossa)¹³.

Percebe-se, dessa forma, que o aspecto comum entre a árvore, o mar e o Zen é chamado de *Ma*. É como um *Mu*, um vazio onde espaço e tempo interagem e dinamicamente se definem em ação, porém em relação aos outros planos. O *Ma* cria pausas, lacunas e dá forma ao todo, abrindo espaço para as reflexões do espectador. “O *Ma* é uma noção inerente à cultura japonesa e significa um interstício ou uma ruptura entre dois elementos ou ações sucessivas.” (PARENTE, 1998, p.26).

¹³ “El vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el qual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad” (CHENG, 1979, p. 41).

4.3 O Plano do Vaso

Dentro de nossa análise dos planos vazios em **Pai e Filha**, podemos eleger o do vaso como o melhor exemplo de natureza morta desempenhando uma função de ponto de ignição emocional. É um espaço vazio com um vaso, também vazio, que surge numa situação emocionalmente densa, em que a personagem de *Noriko* muda de expressão e seus sentimentos tornam-se mais “vivos”. Antes do vaso e depois do vaso são dois momentos distintos.

À noite, quando chegam à pousada e estão se preparando para dormir, deitados no *futon*, pai e filha conversam sobre o dia que tiveram em *Kyoto*. *Noriko* sente-se culpada por ter dito ao professor *Onodera* que ele ficou sujo quando se casou de novo. Até esse momento ela está aparentemente feliz. Mas depois começa uma sequência diferente.

Após falar de *Onodera* ela diz ao pai que pensara a mesma coisa dele sobre um segundo casamento. Quando ela olha-o, ele já está dormindo. Depois há um plano dela, onde vemos que sua feição já está diferente, um pouco hesitante, um pouco triste, mas ainda com um leve sorriso (Figura 21). Segue daí um plano de 6 segundos de um vaso vazio, na frente de uma janela, que deixa passar a luz do luar vinda de fora (Figura 22).

Quando o plano volta para *Noriko*, ela está com outra expressão no rosto (Figura 23). Está olhando para o teto, pensativa, muito triste, sem sorriso e quase em prantos, diferente de como estava antes do vaso. Outro corte e mais uma vez o mesmo plano do vaso, agora durando 10 segundos.



Figura 21 (PAI, 1949)



Figura 22 (IDEM, Ibidem)



Figura 23 (IDEM, Ibidem)

A composição da Figura 22 é nova, dentro das que já foram analisadas nesse capítulo. O plano é composto por um vaso que está no centro geométrico da imagem. Entretanto percebemos que essa composição é assimétrica, devido à estrutura de madeira, que corta a imagem em duas partes desiguais. O vaso está, dessa forma, em um espaço intermediário vazio, entre o ponto de vista que é oferecido e a janela, com sombras de bambus.

Mesmo com essa assimetria, o plano obtém uma harmonia dinâmica que se equilibra no centro, através das retas do tatami e da estrutura de madeira, e do jogo de luz e sombra no círculo da janela. Além de construírem essa composição, esses elementos criam um clima de serenidade e de silêncio. É possível, inclusive, que um espectador muito atento consiga observar a pequena estrutura que se encontra na penumbra, do lado esquerdo da imagem.

Trata-se de um pagode, uma miniatura de templo oriental. É importante, nesse sentido, contextualizar a localização desses objetos. Nas residências tradicionais japonesas existe um espaço chamado *tokonoma*, posicionado, geralmente, no quarto principal e perpendicular ao jardim (como é no filme, pois, o jardim Zen está logo atrás da janela). Sua função é puramente estética, um espaço decorativo para a contemplação, (Tanizaki apud HORTELANO, 2006) como também parece ser a desse plano, um espaço-tempo para a contemplação e reflexão.

Como veremos em seguida (Figura 24) o vaso é visto em um canto do cômodo e apresentado, na Figura 22 de outro ângulo, como se fosse um outro local, num espaço expandido em 360°. Nesse caso, o próprio vaso funciona como “âncora espacial” (BORDWELL E THOMPSON, 1976, p. 140) para a localização do espectador.

Os filmes de Ozu, assim, são caracterizados por contarem histórias simples. Ninguém pode apontá-lo como criador de enredos de difícil compreensão, com idéias ininteligíveis. A dificuldade em ver os seus filmes está justamente na simplicidade das imagens. Elas são

simplesmente o que parecem ser. “Tudo está na superfície da tela. Se a imagem presente dissimula alguma coisa, é uma outra imagem que é invisível, mas atualizável.”¹⁴ (HASUMI, 1998, p. 215. Tradução nossa).

Isso quer dizer que o plano do vaso não é um símbolo nem um quebra-cabeça a ser resolvido pelo espectador. Podemos afirmar que a personagem de *Noriko* não tem nenhuma relação com o objeto do vaso. Ele é simplesmente um vaso vazio, na penumbra do quarto, iluminado pelo luar. “O vaso que rouba por alguns instantes a atenção do espectador nada mais é que outra existência a ser observada, e nada significa em si” (YOSHIDA, 2003, p.159).

Pela cena anterior, de quando ela e o pai estão conversando, podemos perceber (Figura 24) a presença do vaso, no lado inferior esquerdo. Ele está localizado às costas dos personagens. Isso significa que ele também não é o ponto de vista de nenhum dos dois personagens. Está aí, como tantos outros planos vazios de Ozu em **Pai e Filha**, para a contemplação do espectador.



Figura 24 (PAI, 1949)

Entretanto, também como acontece muitas vezes no filme, ele pode funcionar como passagem de tempo dentro da diegese. Podemos, portanto, supor algumas interpretações e

¹⁴ “Tout est à la surface de l’écran. Si l’image presente dissimule quelque chose, c’est une autre image qui est invisible, mais actualisable” (HASUMI, 1998, p. 215).

enumerar conseqüências da inserção do vaso entre a mudança de expressão de *Noriko*. Primeiramente, é importante ressaltar que isso não se deve a nenhuma relação dela com o vaso, como já observamos, mas sim ao que *Hasumi* chamou de “imagem invisível, mas atualizável” (HASUMI, 1998, p. 215).

Como em outros planos do filme, Ozu opta por criar um interstício que serve à interiorização das transformações ocorridas na narrativa. No caso do vaso, há uma suspensão, de seis e depois de dez segundos, na continuidade. Momento esse em que a densidade emocional da cena aumenta, se torna mais “viva”, e devido ao tempo para interiorização, passa para o próprio espectador, que experimenta os sentimentos presentes na cena, vividos por *Noriko*.

Nesse sentido, nossa análise se assemelha em parte à de K. Thompson e D. Bordwell e plenamente com a de D. Richie, com uma ressalva. Para aqueles, o vaso, como os outros planos de natureza morta, pode ser classificado como um objeto “hipersituado”, que não possui função na narrativa nem pode ser interpretado como um símbolo.

Estamos de acordo com essa avaliação e também quando eles opõem o sistema clássico de montagem, onde os objetos fazem parte apenas de um cenário, da verossimilhança, ao de Ozu, onde, ao contrário, eles se tornam, no espaço da cena, talvez tão importantes quanto as ações dos personagens, pela atenção do espectador.

Discordamos de sua tese, entretanto, quando afirmam que esse objeto, no caso o vaso, apenas age no sentido de quebrar o fluxo da narrativa, por sua indiferença. Quando D. Richie afirma que o vaso funciona como “recipiente” das emoções, Thompson e Bordwell entendem que essa interpretação “busca fazer com que o vaso seja motivado de forma ‘realista’ e ‘compositiva’ pela narrativa” (BORDWELL e THOMPSON, 1976, p.146). Para eles a motivação do objeto é puramente artística.

Aproximamos-nos, assim, mais à tese de D. Richie. Acreditamos que o vaso vazio inserido no meio da cena de *Noriko*, com alto grau de dramaticidade, e sem função de objeto, proporciona a liberação das percepções e sensações do espectador. O *Mu*, o vazio presente no espaço-tempo do plano foi o gatilho para a liberação das emoções, tanto da personagem quanto do espectador.

A única ambigüidade na tese de Richie é a questão do ponto de vista do vaso. Na frase “durante o tempo em que a ambos, nós [espectadores] e ela [*Noriko*], foi mostrado o vaso”¹⁵ (RICHIE, 1974, p.174. Tradução nossa) Thompson e Bordwell acreditam que ele está afirmando que o plano do vaso representa o ponto de vista de *Noriko*¹⁶.

Se essa análise estiver correta nós concordamos com eles. Entretanto não acreditamos na falta de atenção de Richie, de que o vaso aparece em outros planos anteriores e está às costas de *Noriko*. Para olhar o vaso, de acordo com sua posição, ela teria que virar a cabeça, o que não acontece.

Nossa interpretação para a declaração dele é que quando afirma o olhar de *Noriko* sobre o vaso, isso é dito de forma metafórica. O tempo que flui no espaço em que o vaso está na tela, “um pouco de tempo em estado puro”, segundo Deleuze (1990, p.27), faz *Noriko* se dar conta de como sua vida realmente vai mudar.

Ela vai se casar e deixará de viver e cuidar de seu pai. Além disso, ele vai se casar e outra mulher tomará seu lugar. Essa transformação de sentimentos, antes e depois dela perceber, ocorre durante o tempo em que os espectadores estão olhando o vaso.

Outra possível interpretação, opinião de Yoshida (2003), é que existe a possibilidade de Ozu ter representado uma relação de amor entre pai e filha, paterno e filial e também

¹⁵“during the time that both we and she have been shown the vase” (RICHIE, 1974, p.174)

¹⁶ “Richie sugere que os planos do vaso são feitos do ponto de vista de *Noriko*” (BORDWELL e THOMPSON 1976, p. 146).

amor de homem e mulher, incestuoso. A primeira vez que isso se torna uma possibilidade é quando eles deixam o teatro após terem assistido à peça *Nō, Flor de Íris (Kakitsubata)*.

Noriko estava muito triste e com ciúme da suposta futura esposa de seu pai, que também estava no teatro. Essa reação, segundo Yoshida, não é de filha e sim de mulher. Ali o espectador esquece por alguns instantes se tratar de um drama familiar entre pai e filha, para ver o amor e ódio entre um casal.

Em nenhum momento do filme, entretanto, Ozu deixa clara essa relação entre os personagens. Mas também não a rejeita. Paira uma ambigüidade no ar, deixando os espectadores confusos, inseguros e um pouco culpados quanto a essa interpretação. Na pousada em *Kyoto*, portanto, a cena do vaso, serve como redenção, tanto para o desejo da filha, quanto para a imaginação do espectador. Ele comenta:

O vaso que flutua no luar é como um ser que podemos apreciar. Como forma, representa uma beleza artificial, um lance estético arquitetado para a nossa fruição e que por um segundo é capaz de suspender o pensamento do espectador e o tempo da ação. Na exígua brecha de vazio [*mu*], onde não se sabe se há ou não algo, não só a filha é resignada de seu desejo hediondo, mas também nós, espectadores, somos salvos (YOSHIDA, 2003, p.158-159).

Sua expressão de tristeza, depois do vaso, segundo Yoshida, propicia diversas leituras, como a separação iminente com seu pai, por causa do casamento e o inaceitável desejo sexual da mulher pelo homem, esquecendo-se dos laços de família. Ao mesmo tempo a filha que deseja inocentemente um abraço do pai, o medo e a insegurança provocados pela vida de casada que a espera e o sentimento de gratidão pelos cuidados e proteção devotados a ela por seu pai.

Concordamos com ele ao classificar o plano do vaso como “um lance estético” (Op.Cit.) para a contemplação do espectador, que por um minuto suspende seu pensamento, o tempo da ação e gera uma ambigüidade a partir do *Mu*, o vazio. Entretanto,

temos receio em concordar com sua afirmação de que o vaso redime o espectador e a personagem por imaginarem uma relação de incesto.

É evidente que existe uma relação de amor entre pai e filha e que esse é o motivo para o sofrimento de *Noriko* e de *Somiya*. É possível que Ozu tenha deixado pairar no ar essa ambigüidade, pois, como dissemos, não há nenhum indício que afirma nem que rejeita essa possibilidade. Portanto, por ser uma ambigüidade e não uma certeza, não podemos concordar com a afirmação de que o vaso funcione à esse propósito.

Hortelano tem uma abordagem do plano do vaso mais voltada à sua relação com a filosofia Zen Budista. Concordamos, quando classifica o plano como “Ponto de ignição” (HORTELANO, 2006, p.202). Da mesma forma que Richie, aquele concorda que seja o momento onde a experiência do espectador está mais visível e livre.

O vaso age como catalisador das emoções do espectador. Por ele aparecer duas vezes, na primeira com 6 segundo e na segunda com 10 segundos, podemos compará-lo a um contêiner de sentimentos que vai se enchendo. Esse é, precisamente, o sentido do vazio no Zen. Um elemento atuante e dinâmico, onde ocorrem as transformações. (HORTELANO, 2006).

Além de ignição das emoções, também é um ponto de densidade ao redor do qual se desenvolve um sistema de representação denominado por ele como poética Zen. Esvaziar-se, para o Zen, é renunciar a desejos e vontades, num sentido positivo de se livrar do ego – no caso de *Noriko*, são os de continuar vivendo com o pai - e abrir-se para um estado de perfeita sintonia com as realidades exterior e interior, de pura consciência de si e tranquilidade da mente.

O vazio presente no plano do vaso é, portanto, uma metáfora para *Noriko* conseguir alcançar *satori*¹⁷. No filme, ele é representado pelo jardim japonês Zen que está depois da

¹⁷ “Talvez o que se chama no Zen de *satori*, e que os ocidentais só podem traduzir por palavras vagamente cristãs (iluminação, revelação, intuição), seja somente uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga

janela e que é a expressão da unidade entre homem e natureza. (HORTELANO, 2006). Segundo Suzuki, (1979 apud PARENTE 1998, P.21) a experiência do *satori* é “semelhante à experiência ordinária, cotidiana, salvo que ela se passa a alguns centímetros do solo”.

A análise Zen do vaso e do jardim, dessa forma, é a analogia da aceitação, necessária tanto ao pai, quanto à filha, do momento da separação. Após se deparar com o vazio (simbolizado pelo vaso) e cessar a ruminação mental da linguagem, a busca de explicações, *Noriko* encontra a liberação da alma e pode ser feliz.

Para a experiência budista a proliferação dos pensamentos secundários, aqueles que são desdobramentos de outros pensamentos, é um impedimento para o estado de *a-linguagem*, de esvaziamento da mente (estado de *satori*), pois eles estão sempre buscando explicações para todas as coisas. (BARTHES, 2007; HORTELANO, 2006).

Quando *Noriko* “enfrenta” o silêncio e o espectador o vaso, presente no tempo vazio, ela se dá conta realmente da perda, da separação e do casamento. Liberta-se, portanto, da busca pelo sentido do sofrimento e pode finalmente ser feliz longe de seu pai. E, como ele mesmo a aconselha depois, a transferir seu amor por ele ao marido e à sua nova vida.

O expectador, da mesma forma, se liberta de reações presas ao esquematismo sensório-motor, e consegue apreender os sentimentos de *Noriko*, e também, suas próprias emoções, através de sua experiência, seus pensamentos e sua memória.

Pai e Filha traz, dessa forma, muitas características semelhantes às do Zen e a de outros elementos da cultura oriental, como o conceito dual, presente no Yin e Yang (Ver Figura 25). Podemos perceber pela figura que são duas forças complementares que estão em equilíbrio dinâmico. É possível, nesse contexto, relacionar o jogo existente no Yin e Yang com os conceitos de *cheio* e *vazio* presentes nos planos. (Cheng, 1993 apud HORTELANO, 2006).

em nós o reino dos Códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa” (BARTHES, 2007, p.98).

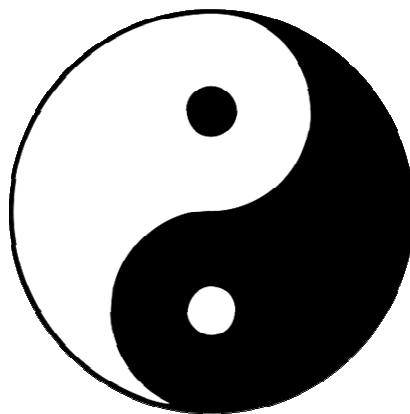


Figura 25 (YIN, s/d)

Os espaços “vazios” de personagens, inseridos ao longo do filme, estão “cheios” de *Mu*, o “nada”, o não-ser. Atuam na abertura de possibilidades de sentido das imagens, percebidas por um espectador. Da mesma forma, os planos “cheios”, com personagens, parecem vagos, desconectados e “vazios” de emoção, de drama.

Isso se deve, em grande parte à direção dada aos atores por Ozu, que minimizava seus gestos e evitava ao máximo cenas de dramas e de altos e baixos. O Cheio e o vazio, apesar disso, se complementam ativa e harmoniosamente. Não poderia haver uma relação de abertura de possibilidades e liberação de sentimentos nas cenas se ambos não existissem.

Sobre isso, há um trecho extraído de textos sobre a estética taoísta, em Racionero (apud HORTELANO. Tradução nossa)¹⁸:

Esta sensibilidade para o não-ser, esta captação do vazio como algo tão real como as formas, esta culminante percepção do ponto quieto onde o vazio gera a forma, onde o ser e o não-ser se chamam, é o centro do ambiente de alegria procurado e achado pelos investigadores do silêncio e pelos grandes artistas (Racionero, 1983 apud HORTELANO, 2006, p. 38).

Além de situações banais e sutis, ao invés de grandes acontecimentos que explicitem o drama, percebemos a existência de cenas que são “preparadas” para acontecer, referenciada pelos personagens, mas que simplesmente não são mostradas. Sabemos que existiram, pois depois os personagens comentam sobre elas, mas, nota-se que nem tudo o

¹⁸ “Esta sensibilidad hacia el no-ser, esta captación del vacío como algo tan real como las formas, esta culminante percepción del punto quieto donde el vacío genera la forma, donde el ser y el no ser se llaman, es el entro de la cámara del gozo buscado y hallado por los catadores de silencios y por los grandes artistas” (RACIONERO, 1983, p.54-55).

que se passa na vida do personagem é de acesso do público. Essas ausências e ocultamentos causam a impressão, no espectador, de que os personagens são mais reais, vivos, ou que “os homens e as coisas se mostram como eles são em si” (PARENTE, 1998, p. 23).

Ozu consegue utilizar os elementos de sua gramática cinematográfica de uma forma que o público não se dá conta da presença do autor por trás das escolhas, de enquadramento, da decupagem, ou seja, do dispositivo fílmico. Aos espectadores só é mostrado o essencial. O início da cerimônia do chá foi menos importante do que os espaços vazios do jardim.

Da mesma forma que a ida de *Noriko* ao hospital em *Tóquio*, que é comentada por ela antes da viagem, mas que foi ocultada. O público só se dá conta quando seu pai pergunta, quando ela retorna, como estava a contagem do sangue.

Isso ocorre, todavia, sem a autoridade do cineasta, sem “a consistência imaginária” (BERGALA, 1980, p.106) do autor, sem a origem. É como se as coisas estivessem existindo, o tempo passando, os personagens vivendo e o espectador, à periferia das situações, sem domínio algum, observando.

Encontra-se aí, portanto, a elegância e o brilhantismo de Ozu. Mesmo com suas escolhas determinando o filmado e sendo elas marcadas e perceptíveis, a vida pulsante de suas imagens emerge e emociona quem as vê.

Observando, dessa forma, os planos vazios, tanto de paisagens como de objetos, percebemos que, apesar de todos serem vazios de personagens, possuem em seu interior a passagem do tempo como ação. Os espaços vazios, nesse sentido, foram divididos entre sequências que apresentam estruturas gráficas de composição similares, como o espaço em 360°, a presença de elementos de “âncora espacial”, os caminhos circulares que conduzem o olhar do espectador e o ponto de vista impreciso.

Todos esses elementos desempenham as mesmas funções na narrativa. Servem ao desencadeamento inexorável das ações, ao maior afrouxamento dos vínculos entre as imagens, suspendendo o fluxo de continuidade. Também funcionam como elipses espaço-temporais, percebidas em retrospecto pelo espectador como o espaço de deslocamento dos personagens, referente ao *Ma no Zen*.

Os espaços vazios, de outro modo, como na caso do último plano do mar e da árvore do teatro Nô, também servem como síntese das emoções vividas pelos personagens. São vazios com a natureza como foco de atenção que possibilitam ao espectador a interiorização das transformações emocionais vividas pelos personagens nas cenas anteriores.

O plano do vaso, por outro lado, funciona como gatilho para a liberação das emoções do espectador. Ao inserir um plano vazio entre as mudanças de expressão de *Noriko*, o potencial dramático da cena aumenta muito mais do que se esses plano fossem colocados um após o outro no corte direto.

Isso acontece, porque, o vaso suspende o fluxo de ações da narrativa e cria um tempo ambíguo, que gera diversas possibilidades de interpretação para o expectador. Quando, após o vaso, ele vê *Noriko* quase em prantos, percebe o que ela percebeu durante esse tempo e se emociona também. As naturezas-mortas, em outros momentos, como no caso das placas escritas em inglês, desempenham outras funções, menos emotivas e mais culturais. Indicam, de modo sutil, as influências americanas no modo de vida japonês.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é fácil analisar os filmes de Ozu. Não porque suas histórias são de difícil compreensão, pelo contrário, é muito fácil perceber do que se tratam. Uma filha que não quer se casar para não abandonar o pai, um casal que vai viajar para visitar os filhos e acaba sendo mais bem tratado pela nora, viúva do filho morto na guerra, do que pelos próprios filhos consangüíneos.

Da mesma forma, dois irmãos que fazem greve de fome até conseguir seu objeto de desejo, uma televisão, ou ainda, amigos de um falecido que tentam casar a filha dele e também sua esposa viúva. Esses são alguns exemplos das histórias contadas nos filmes de Ozu. Respectivamente são, **Pai e Filha** (*Banshun*, 1949), **Era uma vez em Tóquio** (*Tokyo Monogatari*, 1953), **Bom Dia** (*Ohayo*, 1959) e **Dias de Outono** (*Akibiyori*, 1960).

A dificuldade reside, desse modo, em extrair o que de invisível e ausente habita em suas imagens cheias de humor sutil, nos diálogos *nonsense*, nos espaços vazios e nos personagens com ações sem drama. Um dos elementos do estilo Ozu que mais ambigüidades e interpretações traz à história e à percepção é o plano vazio. Seja de paisagens ou de naturezas-mortas, o vazio imotivado, que é visto pelo espectador durante alguns segundos, ao longo do filme, instiga sua busca por significados.

Pode-se perceber, após assistir a **Pai e Filha** que ele delega ao espectador as mesmas incertezas sobre a vida, os sentimentos e as relações humanas que padecem seus personagens. Mas isso acontece de maneira natural e, paradoxalmente, inesperada. Por essas imagens vazias não conterem encadeamentos de causa e efeito, muitas vezes o espectador é surpreendido por paisagens e objetos para os quais ele não tinha reação pré-estabelecida, e que despertam reflexões e emoções, ou seja, abrem espaço para a construção da subjetividade.

Ozu mostra a vida cotidiana e os dramas de famílias japonesas, de classe média, sem aventuras, tiroteios, cenas de sexo ou algo que “mereça” ser contado, por ser diferente, fora do comum. Justamente por isso, seus filmes são de uma crueza inimaginável.

Dessa forma, Ozu elimina as atuações exageradamente dramáticas, recheia os filmes com diálogos casuais, do dia-a-dia, e realça o que há de comum nos gestos e falas dos personagens. Ele indica, assim, que as situações da vida cotidiana são os verdadeiros dramas do homem, e que as narrativas que se vê na maior parte dos filmes não passam de acontecimentos fabricados e falsos. As imagens vazias se abrem para significados diversos, e, dentro da simplicidade, consegue-se extrair sentimentos comuns a todos os homens.

Um dos aspectos que possibilitam essa sensação de “estar aí das coisas” e que torna os personagens tão vivos é o princípio de enunciação que precede o enunciado

Essa característica universaliza os filmes de Ozu para qualquer tipo de expectador, e não apenas para os orientais, familiarizados com as temáticas ozunianas, que eles achavam ser tão distantes do público ocidental. As histórias cotidianas, recheadas de diálogos desconectados, são antinarrativas mais parecidas com blocos individuais do que com uma narrativa unívoca. Nesse sentido, os planos vazios, ao mesmo tempo em que geram ambigüidades, também unem esses blocos, na medida em que geram espaços para a construção de diversas significações entre eles.

Vimos que os vazios, portanto, são espaços inseridos ao longo da narativa com a intenção de suspender o fluxo contínuo de acontecimentos encadeados e gerar um tempo próprio. Um tempo para a contemplação, que afeta tanto os personagens quanto os expectadores. Para isso, Ozu não esclarece os pontos de vista, expandindo as possibilidade: ser o olhar de um personagem ou ser a observação do público.

Após observar e analisar algumas das principais características dos filmes de Ozu, como planos vazios sem função diegética, temáticas repetitivas do cotidiano, falta de movimentos de câmera e ocultamento de acontecimentos “importantes” à história, como o casamento de Noriko, em **Pai e Filha**, é possível que o leitor se questione da importância de se estudar esse cineasta, morto na década de 1960, do século XX, no ano de 2009, do século XXI.

Observando as características do cinema contemporâneo, percebe-se que quanto mais efeitos especiais, mais suspense, mistério e histórias mirabolantes, que fantasiam a realidade, mais valor de mercado e sucesso de (grande) público os filmes alcançam. Não podemos generalizar toda a produção atual como criadora desse tipo de filme, mas grande parte da indústria cinematográfica, hoje, investe em criar “imagens-clichê” (PARENTE, 1998, p.17), que não geram reflexão, não têm o poder de funcionar como gatilho que libera emoções, nem despertam a criatividade do expectador pela busca de significados.

Nesse contexto, é importante estudar o cinema de Ozu, que, ao contrário, desconstruiu a gramática clássica da narrativa, simplificou ao máximo seus elementos, reduzindo os efeitos, desdramatizando a interpretação dos atores, abolindo os movimentos e incluindo tempos vazios. Produzindo, dessa forma, imagens infinitamente abertas.

Mesmo assim, seus filmes até hoje conquistam colocações nas listas dos melhores do mundo. Suscitam muitas questões, apontam para um cinema absolutamente novo, futuro, sendo, paradoxalmente, tradicional, até primitivo. E, ao mesmo tempo, é um antcinema, com base nas características que definem um cinema clássico: inclusão do expectador, verossimilhança, continuidade, entre outros.

São filmes que tratam de aspectos universais do homem, sentimentos vividos no cotidiano de qualquer família, japonesa ou não, e que por isso, apresentam-se inteiramente atuais. Além disso, conseguem tratar tudo isso de maneira muito simples, sem melodrama,

chegando a alcançar efeitos espirituais, chamados de transcendentos por P.Schrader, sagrados por K. Yoshida e Zen por L. Hortelano.

Compreende-se, contudo, que esse texto aborda apenas alguns aspectos dos planos de espaços vazios, presentes na obra de Ozu. Existem, portanto, infinitos assuntos relacionados, que não foram expostos, mas que podem ser continuções do estudo da obra desse cineasta.

Como exemplos, podemos citar os usos da cor vermelha nos espaços intermediários dos filmes coloridos de Ozu: Uma camiseta vermelha que balança no varal junto com roupas brancas, uma luminária vermelha que chama a atenção no canto do cômodo, e assim por diante. Da mesma forma, nota-se a presença do Zen na construção do espaço em 360°, e sua relação com a expressão artística de “multiperspectivismo” da pintura tradicional chinesa. Assim como as relações que essa pintura mantém com as paisagens e naturezas-mortas de Ozu e do impressionismo.

Um estudo mais filosófico também pode ser feito, segundo a obra de Deleuze (1990), a partir das relações entre as outras dimensões da imagem-tempo, como a imagem-sonho, a imagem-lembrança e a imagem-cristal e as obras de Ozu e de outros cineastas como Fellini, Antonioni e Bérghson.

Por fim, mas não por último, é possível sugerir o aprofundamento do estudo dos usos da luz e da sombra e de suas relações dentro da narrativa, no cinema japonês, e em Ozu, principalmente na época do cinema preto e branco. Bem como, a análise do som nos filmes de Ozu, como elemento criador de um espaço harmônico de paz.

GLOSSÁRIO

Benshi ou Katsubem “aquele que comenta”; narradores que durante as projeções do cinema mudo eram responsáveis pela descrição das tramas e dos ambientes. Além disso, expunham ao público as diferenças culturais com outros países. (NOVIELLI, 2007).

Cha-no yu cerimônia do chá (HORTELANO, 2007).

Close-up plano de cinema onde se tem a sensação do objeto/ator filmados estarem muito próximos. (LONGMAN, 2002).

Futon tipo de colchão japonês que se coloca sobre o tatami. (FUTON, s/d).

Gags piadas (LONGEMAN, 2002).

Gendaigeki filmes de ambientação contemporânea (NOVIELLI, 2007).

Haiku ou Haikai forma poética de origem japonesa que valoriza a concisão e a objetividade. (HAIKU s/d).

Ikebana arte japonesa de arranjos florais. A estrutura de um arranjo floral japonês está baseada em três pontos principais que simbolizam o céu, a terra e o homem. (HORTELANO, 2007).

Jidaigeki filmes de época (NOVIELLI, 2007).

Kabuki uma forma de teatro japonês. *Kabuki* é um adjetivo derivado do verbo *kabuko*, que significa “desviar”. Já no século XVII o adjetivo passa a designar algo excêntrico, tendência de vanguarda, o que são características desse tipo de teatro. (KUSANO, 1993)

Keiko ega “filmes de tendência”, ou seja, que subentendem um determinado argumento social, produzidos principalmente no final dos anos 1920 e início dos 1930 para dar voz ao descontentamento generalizado em clima de corrida militarista, e portanto logo censurados. (NOVIELLI, 2007).

Ma interstício ou ruptura entre dois elementos ou ações sucessivas (PARENTE, 1998).

[The] Mainstream a tendência dominante. Refere-se aos padrões criados pela narrativa clássica norte americana. (LONGMAN, 2002).

Mu derivado de Mujô, que na concepção budista refere-se a nada-eterno. Também pode ser interpretado como proveniente de Muchitsu, vazio de ordem, negação da ordem, ou seja, caos. (YOSHIDA, 2003).

Nô forma clássica de teatro japonês que combina canto, mímica, música e poesia. Executado desde o século XIV, é caracterizado pelos movimentos súteis dos atores, bem como o uso de máscaras típicas. (NÔ, s/d). acesso em 01/06. wikipedia.

Nonsense sem sentido, usado também como sinônimo de besteira, bobagem. (LONGMAN, 2002).

Nouvelle Vague movimento artístico do cinema francês das décadas de 50 e 60, caracterizado pelo desejo comum dos jovens cineastas de transgredir as regras normalmente aceites para o cinema mais comercial. Os principais nomes são Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, entre outros. (NOUVELLE VAGUE, s/d).

Plongée a câmera se posiciona acima do nível do objeto e/ou ator; **contra-plongée** focaliza o objeto e/ou personagem de baixo para cima. (BERNARDET, 2000).

Raccord opta-se pelo uso da expressão francesa *raccord*, já consagrada, que significa a correspondência entre os planos; o *faux raccord* é a “falsa correspondência”. (BURCH, 1990).

Satori é um termo japonês budista para iluminação. A palavra significa literalmente “compreensão”. É algumas vezes livremente tratada como sinônimo de Kensho, mas Kensho refere-se à primeira percepção da Natureza Búdica ou Verdadeira Natureza, algumas vezes conhecida como “acordar”. Diferentemente do kensho, que não é um estado permanente de iluminação mas uma visão clara da natureza última da existência, o satori refere-se a um estado de iluminação mais profundo e duradouro. (SATORI, s/d).

Shinpa “escola nova”, em contraposição à “velha escola” do kabuki, forma teatral nascida em 1888 e constituída de um repertório de melodramas baseados em histórias contemporâneas. (NOVIELLI, 2007).

Shinkankakuha escola do neo-sensorialismo (NOVIELLI, 2007).

Shoshimingeki dramas que têm como protagonista os habitantes da cidade (NOVIELLI, 2007).

Sui generis sem igual, singular (HOUAISS, 2003).

Tatami as esteiras características que foram o piso das habitações tradicionais japonesas. (NOVIELLI, 2007).

Travelling movimento da câmera cinematográfica sobre um carrinho ou qualquer outro suporte móvel. Oriundo da palavra inglesa travel, que significa viajar, de trem, de carro, andar (TRAVELLING s/d; LONGMAN, 2002)

Tofu um alimento produzido a partir do leite de soja, por isso também é conhecido como queijo de soja. Sua origem é chinesa, mas é muito consumido também na Coreia e no Japão. (TOFU s/d).

Tokonoma significa literalmente espaço da cama, **toko** = chão, cama e **ma** = espaço, quarto. Isso porque ele geralmente se localiza no quarto principal de uma residência japonesa. É um espaço próximo da parede e perpendicular ao jardim, destinado a contemplação estética e a decoração da casa. Podem-se colocar ikebanas, bonsais ou caligrafias, assim como vasos e esculturas de pagodes. (TANIZAKI, 1933; TOKONOMA s/d)

Zen nome japonês da tradição C'han, surgida na China e associada em suas origens ao Budismo do ramo Mahayana. Foi ou é cultivado sobretudo na China, Japão, Vietnam e Coreia. A prática básica do Zen na versão japonesa e monástica é o Zazen, tipo de meditação contemplativa que visa a levar o praticante à "experiência direta da realidade". (ZEN, s/d).

REFERÊNCIAS

ADRIANO, CARLOS. Biografia e Filmografia. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

BARTHES, Roland. O Império dos Signos. São Paulo. Martins Fontes. 2007

BERGALA, Alan. O homem que se levanta. 1980. nº 311. Tradução de Bernardo Carvalho. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo. Ed. Brasiliense. 2000.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. Espaço e Narrativa nos filmes de Ozu. 1976. Vol.17. Tradução de Regina Baptista. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

BORWELL, David. Tokyo Story. 2003. In Criterion. Disponível em <<http://www.criterion.com/current/posts/301>>. Acesso em 25/05/2009.

BURCH, NOEL. Ozu Yasujiro. 1979. Tradução de Elisabeth Vieira. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1990.

DESSER, David. Ozu's Tokyo Story. Reino Unido. Cambridge University Press. 1997

FUTON. In Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Futon>>. Acesso em 25/05/09.

GEIST, Kathe. Buddhism in Tokyo Story. [1997]. In DESSER, David. Ozu's Tokyo Story. Reino Unido. Cambridge University Press. 1997.

HAIKU. In Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Haikai>>. Acesso em: 01/06/2009.

HASUMI, Shiguéhiko. Yasujiro Ozu. [França] Éditions de l'École/ Cahiers du Cinema. 1998. Tradução de Ryôji Nakamura, René de Ceccatty e Shiguéhiko Hasumi.

HORTELANO, Lorenzo, J. Torres. Primavera Tardia de Yasujiro Ozu: Cine Clásico y Poética Zen. [Espanha]. Caja España, 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Objetiva. 2003.

IIDA, Shinbi e IWASAKI, Akira. Entrevista com Yasujiro Ozu. 1958. Tradução de Leda Tenório da Motta. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

JUMPO, Kinema Awards. Tóquio. S/d. In Imdb. Disponível em: <http://www.imdb.com/Sections/Awards/Kinema_Junpo_Awards>. Acesso em 26/05/2009.

JUNG, Carl Gustav e SUZUKI, Daisetz Teitaro. An Introduction to Zen Buddhism. Grove Press, 1991

KUSANO, Darci. Os Teatros Bunraku e Kabuku: Uma Visada Barroca. São Paulo. Ed.Perspectiva. 1993.

LONGMAN, Dicionário Escolar Inglês-Português Português-inglês. Inglaterra. Pearson Education Limited. 2002.

LOPES, Denílson. O Efeito Ozu: O cotidiano (global). Não publicado. Rio de Janeiro. 2009

NÕ. In Wikipedia. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/N%C5%8D>>. Acesso em: 01/06/2009.

NORNES, Abé Mark. The Riddle of the Vase Ozu Yasujiro's Late Spring (1949). In PHILLIPS Alistar e STRINGER Julian. Japanese Cinema: texts and contexts. New York, Routledge, 2007.

NOUVELLE VAGUE. S/d. In Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague>. Acesso em: 01/06/2009.

NOVIELLI, Maria Roberta. História do Cinema Japonês. Brasília, Ed. Unb, 2007.

PANORÂMICA. SANTOS, Ana Clara. In Fafich. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br>>. Acesso em 01/06/2009.

PARENTE, André. Ensaaios sobre o Cinema do Simulacro. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.

RICHIE, Donald. Ozu. Berkley, Los Angeles, Londres, University of Califórnia Press. 1974.

RYU, Chishu. Reflexões sobre o meu mentor. 1958. Tradução de Leda Tenório da Motta. . In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

SAN, Ozu. In Ozu-San, A Website dedicated to one of the world's greatest filmmakers- Japan's Ozu Yasujiro. Disponível em: <<http://www.a2pcinema.com/ozu-san>>. Acesso em 03/06/2009.

SATO, Tadao. O estilo de Yasujiro Ozu. 1978. Tradução de Ruth Mochizuki. . In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o Extraordinário Cineasta do Cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

SATORI. In Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Satori>>. Acesso em 01/06/2009.

TANIZAKI, Junichiro. Éloge de l'ombre, Choukoron-Sha. 1933. Tradução de Julio Escolar. In HORTELANO, Lorenzo, J. Torres. Primavera Tardia de Yasujiro Ozu: Cine Clásico y Poética Zen. [Espanha]. Caja España, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo. São Paulo. Martins Fontes. 2002

TRAVELLING. In Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Travelling>>. Acesso em: 06/05/2009.

TOFU. In Wikipedia. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tofu>>. Acesso em 06/05/2009

TOKONOMA. In Wikipedia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Tokonoma>>. Acesso em 10/06/2009

YIN YANG. In Wikipedia. Disponível em:
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Yin_Yang_\(Filosofia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Yin_Yang_(Filosofia))>. Acesso em: 03/06/2009

YOSHIDA, Kiju. O Anticinema de Yasujiro Ozu. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. Kurosawa Film Studies and Japanese Cinema. U.S.A, Duke University Press, 2000.

ZEMAN, Marvin. A Arte Zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. 1972. Vol. I, n^{os} 3 e 4. Tradução de Liana Martins do Amaral. In NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org) Ozu o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo. Marco Zero. 1990.

ZEN. In Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Portal:Budismo>>. Acesso em 01/06.

BOM DIA (OHAYO). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Toshiro Mayuzumi. Elenco: Keiji Sada (Heichiro Fukui), Yoshiro Kuga (Setsuko Arita), Chishu Ryu (Keitaro Hayashi). Japão, 1959. 94 min. Son. Cor. DVD.

DIAS DE OUTONO (AKIBIYORI). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shôchiku. Argumento: Tom Satomi. Roteiro: Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Takanobu Saito. Elenco: Setsuko Hara (Akiko Miwa), Yoko Tsukasa (Ayako), Mariko Okada (Yuriko Sasaki), Keiji Sada (Shotaro Goto). Japão, 1960. 128 min. Son. Cor. DVD.

FILHO ÚNICO (HITORI MUSUKO). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda, Masao Arata. Fotografia: Shojiro Sugimoto. Música: Senji Ito. Elenco: Shoko Iida (Otsune), Shin'ichi Hinmori (Ryosuke), Masao Hayama (criança). Japão, 1936. 87 min. Son. P&B. DVD.

PAI E FILHA (BANSHUN). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shôchiku. Argumento: Kazuo Hirotsu. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Senji Ito. Elenco: Chishu Ryo (Shukichi Somiya), Setsuko Hara (Noriko), Yumeji Tsukioka (Aya Kitagawa), Haruko Sugimura (Masa Taguchi). Japão, 1949. 108 min. Son. P&B. DVD.

ANEXO A

Filmografia de Yasujiro Ozu: esse anexo foi extraído de *O Anticinema de Yasujiro Ozu* de Kiju Yoshida.

1927

Espada da Penitência (*Zange no Yaiba*)

1928

Sonhos de Juventude (*Wakodo no Yume*)

Esposa Perdida (*Nyôbo Funshitsu*)

A Abóbora (*Kabocha*)

Um Casal em Mudança (*Hikkoshi Fufu*)

A Beleza da Carne (*Nikutaibi*) [também conhecido como *A beleza física*]

1929

A Montanha do Tesouro (*Takara no Yama*)

Dias de Juventude (*Wakaki hi*)

Rivais à Japonesa (*Wasei Kenka Tomodachi*)

Formei-me, mas... (*Daigaku wa Detakeredo*)

Vida de Assalariado (*Kaishain Seikatsu*)

O Ator Tokkan Kozo (*Tokkan Kozo*)

1930

Iniciação ao Casamento (*Kekkongaku Nyûmon*)

Marchai Alegrementemente (*Hogaraka ni Ayume*)

Fui Reprovado, mas... (*Rakudai wa Shitakeredo*)

Esposa de uma Noite (*Sono yo no Tsuma*)

O Espírito Vingativo de Eros (*Erogami no Onryô*)

O Sopro da Sorte (*Ashi ni Sawatta Kôun*)

Senhorita (*Ojôsan*)

1931

A Bela e a Barba (*Shukujo to Hige*)

A Tristeza da Bela (*Bijin Aishû*)

Coral de Tóquio (*Tokyo no Gassho*)

1932

A Primavera das Damas (*Haru wa Gofujin Kara*)

Eu Nasci, mas... (*Umarete wa Mitakeredo*)

Onde estão os Sonhos da Juventude? (*Seishun no Yume Ima izuko*)

Até o Próximo Encontro (*Mata Au Hi Made*)

1933

Mulher de Tóquio (*Tokyo no Onna*)

A Delinqüente (*Hijosen no Onna*)

Capricho Passageiro (*Dekigoroko*)

1934

Mãe tem que ser Amada (*Haha o Kowazuya*)

Uma História de Ervas Flutuantes (*Ukigusa Monogatari*)

1935

A Inocente (*Hakoiri Musume*)

Kagamijishi

Documentário com o ator Onoe Kikugoro VI. 20 min.

Um Hotel em Tóquio (*Tokyo no Yado*)

1936

A Universidade é um Bom Lugar (*Daigaku Yoitoko*)

Filho Único (*Hitori Musuko*)

1937

O Que foi que a Senhora Esqueceu? (*Shujuko wa Nani o Wasuretaka*)

1941

Os Irmãos da Família Toda (*Toda-ke no Kyôdai*)

1942

Era uma vez um Pai (*Chichi Ariki*)

1947

Relato de um Proprietário (*Nagaya Shinshiroku*)

1948

Uma Galinha ao Vento (*Kaze no naka no Mendori*)

1949

Pai e Filha (*Banshun*)

1950

As Irmãs Munekata (*Munekata Shimai*)

1951

Também Fomos Felizes (*Bakushû*)

1952

O Sabor do Chá Verde Sobre o Arroz (*Ochazuke no Aji*)

1953

Era uma vez em Tóquio (*Tokyo Monogatari*)

1956

Começo de Primavera (*Shôshun*)

1957

Crepúsculo em Tóquio (*Tokyo Boshoku*)

1958

Flor do Equinócio (*Higanbana*)

1959

Bom Dia (*Ohayô*)

Ervas Flutuantes (*Ukigusa*)

1960

Dias de Outono (*Akibiyori*)

1961

Fim de Verão (*Kohayagawa-ke no Aki*)

1962

A Rotina Tem Seu Encanto (*Sanma no Aji*)